PINACOTHECA

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

diretti da

ROBERTO LONGHI ed EMILIO CECCHI

buck-black
1
July, 1928 —
June, 1929
(back set)
(Complete)

LIBRARY
MAY 5 1966
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
BERKELEY

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE DI
PINACOTHECA
15, VIA ANTONIO BOSIO
ROMA
(37)

PUBBLICAZIONE BIMESTRALE

ANNO I, N. 1 - LUGLIO-AGOSTO 1928-VI

Digitized by Google

SOMMARIO

LUDWIG BURCHARD - *Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano* (con 8 illustrazioni e una tavola fuori testo) 1

ROBERTO LONGHI - *Quesiti caravaggeschi* (con 4 illustrazioni e una tavola fuori testo) 17

ROBERTO LONGHI - *Ricerche su Giovanni di Francesco* (con 6 illustrazioni e due tavole fuori testo) . 34

FRIEDRICH ANTAL - *Un capolavoro inedito del Parmigianino* (con 4 illustrazioni) 49

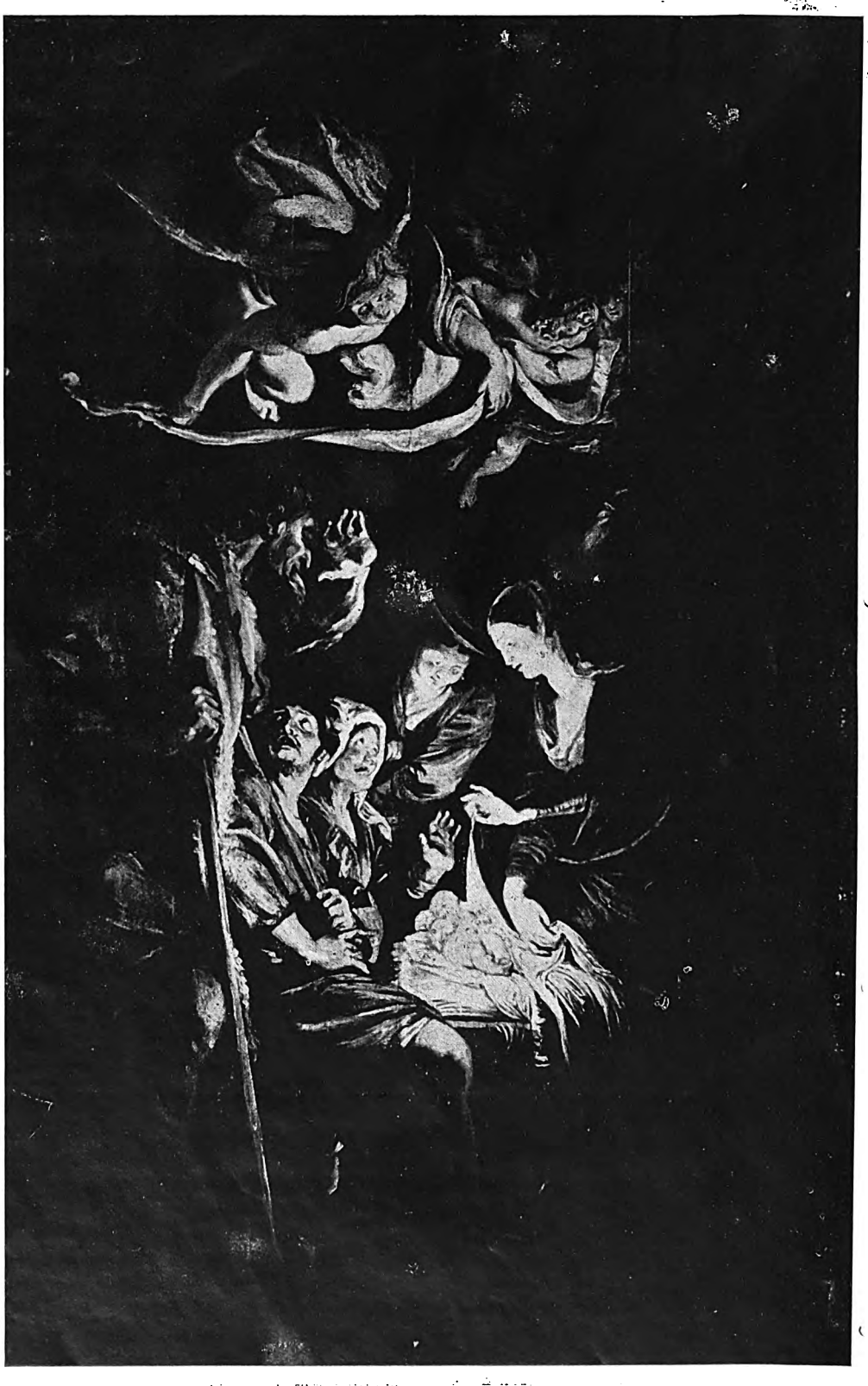
CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

ABBONAMENTO ANNUO		UN FASCICOLO SEPARATO	
Italia e Colonie	**L. 60**	**Italia e Colonie**	**L. 12**
Estero	**» 100**	**Estero**	**» 20**

VAGLIA: PINACOTHECA - 15, Via Antonio Bosio - ROMA (37)

Digitized by Google

Digitized by Google



Leningrado, Eremitaggio - P. P. RUBENS: « Modello » per la « Natività » di Fermo.

Digitized by Google

N4
P5

ALCUNI DIPINTI DEL RUBENS
NEL SUO PERIODO ITALIANO

L'« Adorazione dei pastori », che il Longhi ha riscoperto a Fermo, dopo che una vecchia tradizione, la quale aveva pur legato all'opera il nome del grande fiammingo, era stata posta in dimenticanza da una più tarda saccenteria negatrice, par essere la composizione più notevole che negli ultimi tempi sia stata riesumata tra quelle del tempo italiano del Rubens. La più notevole non tanto per dimensioni (m. 3 × 1,92), ma anche per larghezza e complessità di contenuto. La ricchezza delle motivazioni si allarga, come è già stato indicato, da Raffaello e dal Correggio fino al Tiziano e al Tintoretto. E ci pare che con ragione l'illustratore abbia conchiuso rilevando che nel quadro di Fermo il Rubens si dia a riconoscere di già, e pienamente, come pittore « barocco ». Si potrebbe anche andare più in là. Un quadro che nella disposizione e nel chiaroscuro si muove sulle tracce del Correggio, che nel tipo della Vergine propone il decoro di Raffaello, nei colori gareggia con Tiziano, e, nelle pennellate rapidissime con le quali il Bambino è dipinto a furia sulla paglia, fra i pannilini, dimostra d'aver assorbito fino all'ultima stilla il Tintoretto, un tal quadro è certamente una realizzazione di tutto ciò che i Carracci avevano postulato. Ciò che nei bolognesi restava programma e richiesta, cui il successo pareva negato, il Rubens l'ha risolto qui e, con un piglio creativo, nuovamente rifuso e ricomposto. Aveva Annibale, secondo l'argomento, saputo variare la sua maniera. Per il genere tizianesco egli s'era provato nel modo tizianesco; per il raffaellesco nel raffaellesco. E dove in una sola opera egli s'era proposto di mescere i varî generi per formarne un dipinto d'un solo getto, ivi restavano appariscenti le saldature; e le fenditure si aprivano tra i singoli componenti. Alla guisa di Mosè cui appariva, ma soltanto di lontano, e senza che potesse toccarla, la terra promessa, Annibale si vide dinnanzi agli occhi e quasi a portata di mano, l'opera d'arte « barocca », senza che mai gli venisse fatto di colarla in una fusione intima e perfetta. Il Rubens invece precorreva ogni altro in quella terra non ancor tocca, e non già per innestarvi questo o quel sarmento sul tronco della Rinascenza, ma per impiantarvi un nuovo pollone sul quale sarebbe cresciuta una vegetazione, dalla radice fino all'apice, barocca. Ed uno dei primi rami e più rigogliosi che abbian gettato sotto il suo tocco creatore, è appunto questa « Natività » di Fermo.

La sorte ci ha poi favorito permettendo che lo schizzo o « modello » per il quadro fermano pervenisse fino a noi (*tavola*). Ed è curioso ch'esso abbia sortito un destino del tutto simile al dipinto maggiore, alla ordinazione del quale servì certo di premessa. Da quando, infatti, nel 1834 (con altri quadri del console generale russo a Cadice, Gessler) entrò all' Eremitaggio, la tavoletta passò come opera di Cornelio Schut (1), finchè Guglielmo Bode non la restituì al suo vero autore, al Rubens, e precisamente al Rubens del tempo italiano (2).

---

(1) Leningrado, Eremitaggio, n. 659, come « Cornelis Schut? ».

(2) Vedi il Catalogo dell'Eremitaggio. — Inoltre: C. Hofstede de Groot, Mededeelingen (Bulletin Rubens, V, 1897 p. 276).

Digitized by Google

Oggi nessun dubbio può più restare circa una tale ascrizione. Noi conosciamo infatti, attualmente, oltre a questo, altri schizzi preparatorî di parecchie opere capitali del periodo italiano; e tutti di uno stesso carattere. Essi sono in realtà, e l'ho già spiegato (1), non, come più tardi nel Rubens, schizzi appena svariati di colore, quasi « en camaïeu », ma proprio piccole preparazioni a guisa di quadri, pienamente condotte nel colore, e perciò « modelli » che dovevano dare all'ordinatore la dimostrazione di ciò che sarebbe stato il quadro di maggior mole. Il fare degli abbozzi nel Rubens maturo è certamente qualchecosa d'inedito. Ma sugli inizî, prima di giungere a quel suo modo canónico di bozzettare, egli si tenne all'uso dei cinquecentisti italiani. Modelli come la « Cacciata dei venditori dal tempio » di Francesco Poppi a Vienna o il « Martirio di San Marco » del Tintoretto a Bruxelles, si potrebbero proporre come esemplari per la maniera che il Rubens tenne in questi anni nel prepararsi ai dipinti maggiori.

Mentre l'ascrizione dello schizzo di Leningrado era per me così sicura da avermi indotto, (nella mia comunicazione del 1926 alla Associazione storico-artistica di Berlino) ad includere l'opera nel catalogo (n. 26) degli schizzi che ritengo assolutamente certi, ecco che la mia opinione viene ad essere consolidata dalla scoperta del quadro di Fermo, così come, per converso, l'esistenza del modello di Leningrado è utile per prevenire ogni velleità di discussione intorno alla già di per sè esatta determinazione del Longhi. Evidente il riscontro dello schizzo e del quadro; parlando in favore di ciò le concordanze fra i due dipinti. Nè potrebbe lo schizzo esser d'altra mano o più tardo; parlando in favore di ciò le differenze. Son differenze troppo numerose per essere enumerate singolarmente, e sono d'altronde così piene di genio e significanti, da far sì che le deviazioni che il dipinto dimostra di fronte allo schizzo, si dichiarino per se stesse come svolgimenti ulteriori e non abbiano pertanto, neppur esse, bisogno di analisi particolare. Un punto solo merita di essere ricordato. Lo schizzo (su legno di quercia, 48 × 30 centim.) è aggiuntato nel lato superiore. Il confronto tra bozzetto e quadro dimostra facilmente che questa giunta può appartenere a tempo più tardo e deve considerarsi apocrifa.

In generale potrebbe osservarsi che il quadro dimostra di aver accolto in sè, delle novità caravaggesche, alquanto più che il « modello ». Nel quadro di Fermo la luce è raccolta e concentrata in uno spazio più angusto ed opera, pertanto, con effetti anche più sorprendenti e subitanei. Le teste delle tre figure principali, che nello schizzo dimostrano in tutta la loro estensione il riflesso del Bimbo irraggiante, sono, nel quadro, soltanto lambite dalla luce, con un acuto « sottinsù » luminoso, per via del quale il gioco del chiaroscuro viene a prevalere sulla uniforme esposizione dei visi. Dalla pienezza compatta della fonte luminosa si passa insomma a un balzare e danzare del lume che dona movimento alla composizione. Mi pare dunque che il passo avvertibile dal bozzetto del quadro, ci allontani alquanto dal Correggio per avvicinarci, « via Tintoretto », in direzione del Caravaggio (2).

---

(1) Burchard, Skizzen des jungen Rubens; Vortrag vom 6 October 1926 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin. — Dei quadri d'altare del tempo italiano del Rubens si conservano in originale i seguenti modelli: Per il quadro di Grenoble, « Gregorio e Domitilla », un modello (ancora nel 1926 nel Neues Palais di Potsdam) e uno schizzo non finito (collezione Koenigs, Haarlem); per la « Gloria d'angeli » (quadro mediano della Chiesa Nuova a Roma), modello nell'Accademia di Vienna; per la « Circoncisione » (altar maggiore di Sant'Ambrogio a Genova), modello nell'Accademia di Vienna.

Inoltre quattro disegni a mo' di dipinto (a penna e acquarello) per i tre quadri della tribuna della Chiesa nuova; disegni recentemente riprodotti in: Glück-Haberditzl, Die Handzeichnungen von P. P. Rubens, Berlin, 1928, tavole 51-54.

(2) Quando, alcuni anni più tardi, tornato da tempo in patria, il Rubens ebbe occasione di riprendere il soggetto della « Natività », egli dimostrò di ricordarsi della composizione di

Digitized by Google

* * *

Due difficoltà si frappongono a chi voglia raggiungere una esatta valutazione degli impulsi che il Rubens può aver tratto dal Caravaggio, più vecchio di lui di circa quindici anni.

In primis, il Rubens ha relativamente poco a che fare col Caravaggismo, e cioè con le restrizioni e la tipizzazione che si stabilirono ben presto dopo la morte del grande suscitatore. O tutt'al più in questo, che la sua cosiddetta « grande Giuditta » dipinta al più tardi nel 1610 (dunque nell'anno di morte del Caravaggio), appartiene a quell'opere che per il Caravaggismo sono fondamentali e, come si dice, fanno epoca. Giacchè l'appartenenza di codesta Giuditta alle creazioni principalissime del séguito caravaggesco è tanto stretta ed intima, quanto il subito dilagante operare dei Caravaggisti (codesta Giuditta inclusa) è diviso in realtà da un largo fosso dall'autentico Caravaggio. La difficoltà di cui s'era detto, sta dunque in ciò, che noi siamo ancor troppo abituati a giudicare delle relazioni di un artista col Caravaggio soprattutto attraverso la mediazione della scuola Caravaggesca e siamo invece soltanto agli inizî per quanto riguarda la considerazione dell'influenza del Caravaggio stesso, ancora vivente, sui suoi contemporanei. Il Rubens sembra, e di ciò occorrerà parlare ancora in séguito, appartenere a quei pittori nei quali è possibile rilevare per tempissimo una qualche ricezione caravaggesca. Egli è perciò il più importante fra tutti quelli che hanno elaborato motivazioni caravaggesche vivo ancora il grande iniziatore. Ma noi stiamo ancora ai primi principî della conoscenza storica, a questo riguardo.

La seconda difficoltà, quando si vogliano pesare le influenze del Caravaggio sul Rubens, sta nella tendenza universalistica, sintetica che contrassegna fin dagli inizî la produzione del pittore fiammingo. In nessuna fase della sua operosità il Rubens si è mai concesso in un'opera singola alla trascrizione di uno solo dei modelli da lui apprezzati. Quand'egli lo fece, ciò fu coscientemente, palesemente, e schiettamente, nell'atto ch'egli copiava. Come disegnatore e pittore ci ha lasciato più copie di qualunque altro fra gli artisti di gran levatura, e ciò, si noti, attraverso tutti i tempi della sua attività. Altrettanto volentieri, e altrettanto spesso, egli ha adornato le sue opere di citazioni tratte dal tesoro degli antichi e dei moderni; ma anche in queste occasioni egli non fa che trasportare, in parte per fedeltà archeologica e iconografica, in parte per la convinzione, grave di riconoscenza, che s'egli si fosse proposto di modulare certi motivi rappresentati indifferentemente dall'antichità e dai maestri del Rinascimento, non avrebbe potuto che affievolirli; cosicchè egli preferisce procedere per integrazione, intessendoli, per così dire, nelle sue opere; in modo non dissimile da quegli orefici del Medio Evo che nelle legature dei loro libri incastonavano come ornamenti gli antichi camei, o dagli architetti della stessa epoca, che, nel complesso della loro creazione personale, commettevano, palesemente e con intenzione, le colonne e i capitelli mirifici dell'antichità classica.

Rubens non si è dunque mai concesso a una relazione d'assoluta e servile dipendenza da un altro maestro, come per esempio si rileva del Honthorst o di Artemisia, nel momento ch'essi spicciolavano l'oro caravaggesco. Se dunque si vuol condurre una ricerca delle influenze del Cara-

---

Fermo, il cui abbozzo è da supporsi rimanesse nell'« atelier ». Dev'essere infatti esistito uno schizzo dipinto dal Rubens tra il 1615 e il 1620, appoggiato nei tratti essenziali alla composizione di Fermo (in particolare nella figura del pastore in piedi a sinistra). L'originale ne è, purtroppo, smarrito; se ne conosce soltanto una copia nella Galleria dell'Accademia di Vienna (Inv. n. 622 — tavola, 56 × 40 cm.). Max Rooses e, recentemente, Robert Eingerberger, l'hanno, a torto, ritenuta un originale, mentre nei cataloghi del 1866 e del 1873 la si dichiarava giustamente come « copia del Rubens ».

Digitized by Google

vaggio sul Rubens; codeste influenze si troveranno nelle sue opere mescolate soltanto come ingredienti, in quanto egli aveva sempre di mira una comprensiva sintesi di conio personale e, per per la sua sete, non spillava già da una sola botte.

Per ripeterci. Il Rubens prende parte, ma soltanto occasionalmente e di passata, al consoli-

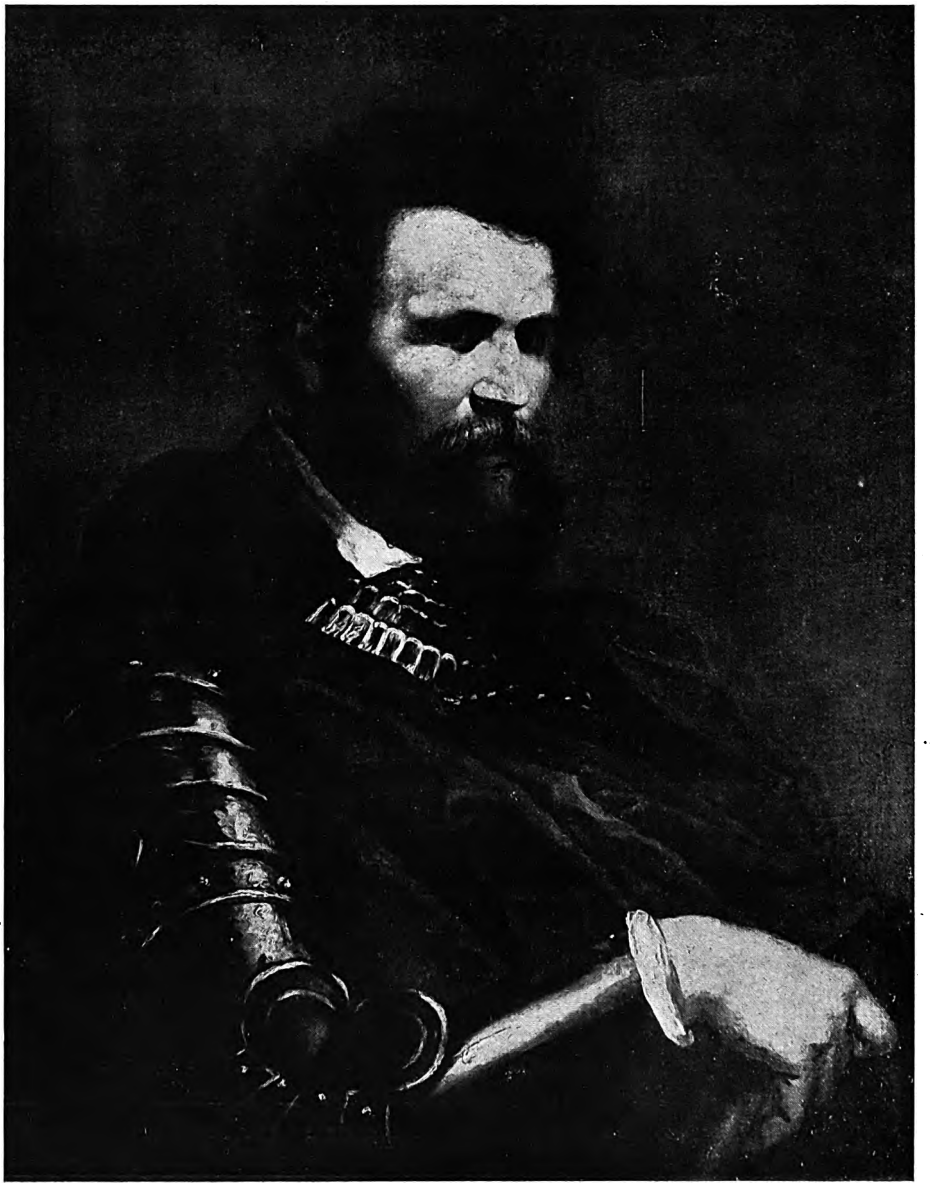


Fig. 1. — Raccolta privata tedesca. - P. P. RUBENS: «Uomo d'arme».

damento della scuola del Caravaggio, in sostanza, solamente con la sua Giuditta, opera del 1610 al più tardi. Per contro, egli sta in vivace contatto di sensi già col Caravaggio vivente, prima

Digitized by Google

che l'arte di costui si stabilisca e schematizzi nel caravaggismo dei seguaci. In base alla fondamentale tendenza univesalistica del suo genio, nelle opere di quel tempo del Rubens che viene a taglio per il problema, e cioè prima del 1610, è possibile rintracciare qua e là soltanto ingredienti di origine caravaggesca; si può dunque rinunziare senz'altro a ritrovare del suo tempo

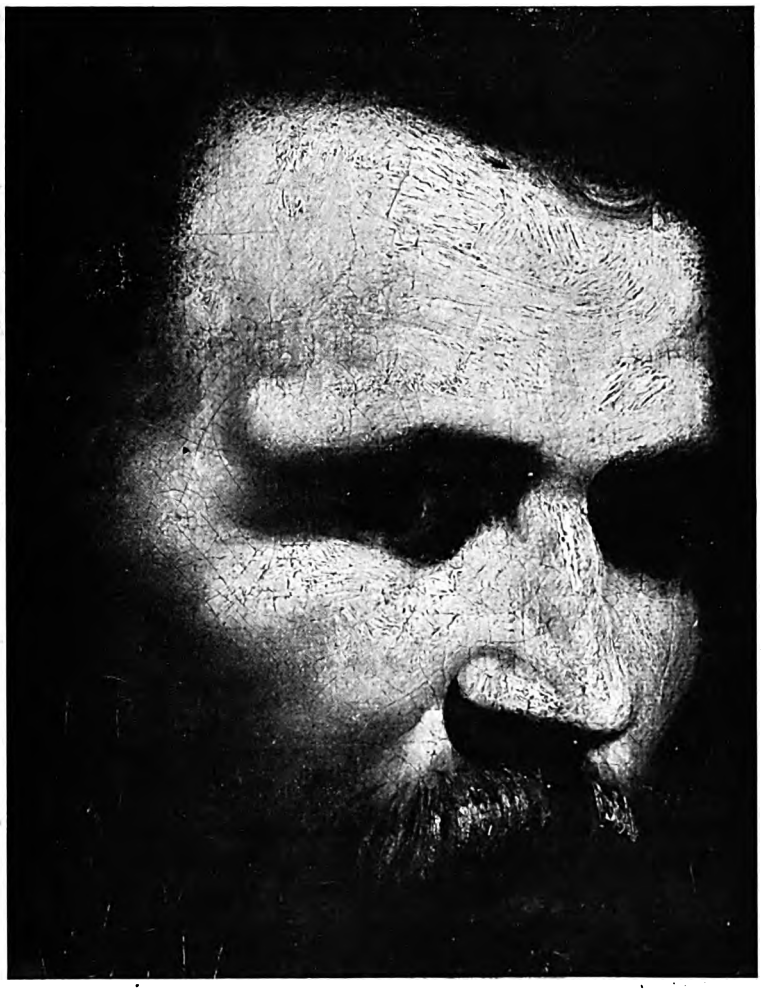


Fig. 2. — Raccolta privata tedesca. - P. P. RUBENS: « Uomo d'arme » (particolare).

italiano dipinti che lascino ravvisare, senza mescolanza e come componenti esclusivi, influenze dell'arte del Caravaggio.

Quando, pochi anni or sono, riapparve nel mercato artistico inglese (il quadro si trova ora in una raccolta privata tedesca) la mezza figura di un Capitano in armatura (1), con il bastone di

(1) Su tela, 79×64,5 cm. — Il quadro è descritto al n. 129 dell'eredità del Rubens: J. F. M. Michel, Rubens, 1871, p. 279: « n. 129. Portrait d'un homme armé en écharpe rouge ». — W. Noël Sainsbury, Rubens, 1859, pag. 239: « n. 129. The picture of a Man in armour, with a red scarfe ».

Digitized by Google

comando e una sciarpa rossa (fig. 1 e 2), non vi fu dubbio che si fosse riscoperta un'opera degli ultimi anni del soggiorno italiano del Rubens. Giacchè tre nomi solenni vien fatto di pronunziare ad un tempo come di possibili pionieri per quest'opera: Tiziano, Tintoretto, Caravaggio. A Tiziano riporta l'ampiezza, con cui la figura quasi dirompe i limiti materiali del quadro (un tratto che è straniero al Tintoretto); al Tintoretto invece richiamavano la fosca serietà della colorazione e l'altezzosa psicologia (tale da far credere che si abbia qui un tentativo di resuscitare una tragica figura del passato, forse quella di Annibale); al Caravaggio infine additano il prevalere delle ombre sul lume, il contrasto abrupto della luce con una oscurità profonda e, in particolare, la asprezza del tutto antiraffaellesca con cui nel viso, tutto in vivida luce, proprio gli occhi si trovano essere avvolti nell'ombra portata. Lombardi più antichi come il Savoldo avevano già sperimentato qualcosa di simile; e, in contrasto con la Rinascenza, posto in ombra in un viso, proprio gli occhi (confronta il «Pastore» del Savoldo pubblicato dal Longhi in *Vita Artistica*, anno II, n. 4). Ma fu il Caravaggio il primo ad ardire che l'occhio, quale gli adepti dell'antico avevano considerato come protagonista in un viso e perciò sempre onorato col contrassegno della luce, ad osare dico che l'occhio, computato come «sede dell'anima», venisse sopraffatto da una lama d'ombra portata, ottenendosi per questa via di contrassegnare con l'accento principale della luce una fronte tetra, e melanconica. Nessun dubbio dunque: un più giovine contemporaneo, il quale nel corso di una vita inauditamente ricca di svolgimenti, doveva allontanarsi sempre più dal Caravaggio, ha qui profondamente compreso il senso delle intenzioni del maestro lombardo, ma tuttavia soltanto in quel senso che al solo Rubens era possibile; legandolo con l'insegnamento degli altri grandi maestri. Per il Rubens, nè Tiziano nè il Tintoretto erano diventati ferro vecchio dopo le novità del Caravaggio; al contrario egli intendeva ad arricchire i beni dei più antichi con le acquisizioni del più giovine, e rimpastarle in una nuova unità.

Fig. 3. – Londra, British Museum. P. P. RUBENS: Maria de' Medici.

Fino a che segno, attraverso una tale opera, si possa riconoscere quale impressione abbia fatto sul Rubens l'arte rivoluzionaria del Caravaggio, appare evidente qualora si confrontino con una tale effigie i ritratti che il Rubens, appena giunto in Italia, dipinse in Mantova come pittor di corte dei Gonzaga (fig. 3-5).

Quando il Rubens e il Peiresc, nell'anno 1622, ebbero a tenere un attivissimo scambio di corrispondenza intorno ai quadri cui il Rubens allora attendeva per la glorificazione di Maria de' Medici, nel Palazzo del Lussemburgo; e precisamente in una lettera del 27 ottobre, il Peiresc ricorda una comunicazione fattagli dal pittore, d'aver personalmente assistito in Firenze alle nozze di Maria de' Medici (5 ottobre 1600). Scrive il Peiresc al Rubens: «ho visto volentieri che Vostra Signoria fosse stata presente nello sposalizio della Regina Madre in Santa Maria del Fiore et nella sala del banchetto». Un disegno del Rubens al British Museum, già riconosciuto come il ritratto giovanile di Maria de Medici (fig. 3), si può supporre (1) sia stato compiuto in quell'occasione

(1) Glück-Haberditzl. op. cit., fig. 38.

Digitized by Google

a Firenze. In ogni caso il Rubens non incontrò di nuovo la principessa fino a che non ebbe a ritrattarla ripetutamente a Parigi per il ciclo dei quadri del Lussemburgo. La somiglianza fisionomica con Maria de' Medici è, del resto, vivissima (1). Inoltre questo disegno non sta da solo, va anzi strettamante d'accordo con un ritratto al naturale di quella Eleonora de' Medici, sorella anziana di Maria, che, sposatasi fin dal 1583 con Vincenzo Gonzaga, divenne patrona del Rubens da quando, nell'anno 1600, questi divenne pittore ducale in Mantova. Il ritratto deve aver dato gran gusto alla Corte Mantovana; noi ne conosciamo infatti tre esemplari, tutti di qualità eccellente, e di pari merito. Uno di essi (fig. 4) si trova in luogo generalmente accessibile, nella Galleria di Palazzo Pitti. Fu per lunghi anni erratamente ascritto a Scipione Pulzone col quale non ha veramente nulla a che fare. Il Frizzoni (2) si avvicinò molto al vero, quando lo pose in relazione con Francesco Pourbus: un'attribuzione che si raccomandava da sola anche per il fatto che il Pourbus era in quei tempi pittore di corte a Mantova. Non è dunque molto lungo il passo che occorre per ritrovare il vero autore del dipinto. Il Rubens e il Pourbus furono infatti per anni, l'uno accanto all'altro, in quella carica presso i Gonzaga. Giova poi notare che prima di venire, nel 1600, in Italia, Rubens, per quanto ne sappiamo, era stato attivo soprattuto come ritrattista (3) e che, di conseguenza, fu sicuramente per questa sua provata qualità che Vincenzo Gonzaga lo chiamò a corte.

Per la ritrattistica di palazzo dei tempi di passaggio dal Cinque al Seicento è caratteristico ch'essa abbia (in Ispagna, in Italia e nei paesi nordici) uno stile tipico, sopranazionale, nel quale il luogo di produzione e il paese di nascita del pittore non hanno che una limitata importanza. I Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, Bartolomé Gonzalez, gli Otho Vaenius e i Franz Pourbus, nella loro produzione ritrattistica — al cui séguito dovrebbe in primis citarsi Giusto Sustermans — sono siffattamente parenti che in molti casi, e persino per esemplari molto importanti, l'attribuzione rimane indecisa; per la stessa ragione pittori di storia che soltanto occasionalmente si occupavano di ritratto, in tale contingenza si aggregarono senz'altro al medesimo stile, consegnandosi per intero a cotale convenzione e formula di corte internazionale ed accrescendo ancora la schiera dei ritratti di cui s'è detto. È poi comprensibile come pittori di tal genere passando di corte in corte, si acclimatassero facilmente all'estero, o facilmente si trasferissero nei nuovi paesi dove il patrono fosse portato dalle vicende politiche ed ereditarie. Questa condizione della ritrattistica di corte intorno al 1600 s'era rapidamente venuta formando nella seconda metà del secolo XVI. Fu il gusto spagnolo — oggi non vi può essere più dubbio a questo riguardo — ad imprimervi il suo tono dominante. E tale convenzione doveva durare ancora a lungo più tardi (abbiamo già citato il Sustermans), anche se dopo il 1600 venne a rinnovarsi e a svilupparsi a poco a poco, per ridivenire, parte a parte, pittura nazionale. Convenzioni nuove si formarono — rammenterò al proposito il ritratto di gusto francese di Justus van Egmont, Mignard e Nicolaes Maes, che inizia il suo corso trionfale verso il 1640, — ma nessuna di esse fu così internazionalistica, così uniforme

---

(1) Vedi: A. M. Hind, Catalogue of drawings in the Brit. Mus., vol. II, 1923, Rubens, n. 89. Lo Hind confronta con ragione il disegno con l'incisione di Leonard Gaultier datata 1601.

(2) Osservazioni critiche etc., in Rass. d'Arte, 1905, p. 85.

(3) Un'eccezione pare costituire soltanto un quadro di « Giacobbe con l'angelo » che mostra chiari rapporti con l'opera giovanile del Caravaggio nella Galleria Doria e dovrebbe avere esercitato una forte impressione sullo Elsheimer, se, com' io penso, l' opera appartiene al Rubens. In tal caso sarebbe stata dipinta poco dopo il 1598, anno in cui il Rubens venne dichiarato maestro in Anversa.

Digitized by Google

come quella dei ritrattisti di corte intorno al 1600; alla quale appartiene in effetto anche il ritratto di Eleonora de' Medici.

Io ammetto di non poter condurre una esatta dimostrazione della paternità del Rubens per

Fig. 4. — Firenze, Galleria Pitti. - P. P. RUBENS: Eleonora de' Medici.

questo ritratto (1), ma debbo dichiarare che tale paternità presenta per me, in questo caso, tutti i segni dell'evidenza. La forza che si sprigiona dal quadro, si lascia addietro tutto ciò che il Pourbus «e tutti quanti» han potuto dare, e, per il mio sentimento personale, è proprio la forza singolarissima di Rubens che parla qui intelligibilmente e inconfondibilmente attraverso la maschera della convenzione. Ho già poi ricordato a parte ciò che di appoggi esterni possa trovare la mia affer-

(1) Voglio ad ogni modo ricordare quel che dice il Bellori nella sua Vita di Pietro Paolo Rubens: «Trasferitosi in Italia si trattenne in Mantova nella Corte del Duca Vincenzo, dove fece i ritratti di que' Principi, essendo nell'età di venti anni».

Digitized by Google

mazione: la simiglianza col disegno del Britisli Museum (1) e il fatto che il quadro dovette produrre grande impressione a Mantova trovandosene tre esemplari di pari merito.

Ed ecco per quel che riguarda gli altri esemplari. Il secondo, similissimo a quel di

Fig. 5. — Amsterdam, P. de Boer. - P. P. RUBENS: Eleonora de' Medici.

Firenze (su tela della stessa misura) e fuor d'ogni dubbio autenticissimo, è oggi in possesso della Casa Dr. Benedict a Berlino. Il terzo (tela 69,5 × 52,5 cent.) appartiene attualmente alla

(1) Nell'inventario dell'Alcázar di Madrid del 1636 si legge poi quanto segue: « Pieza de las bóvedas con ventana al jardin de Levante. — Dos retratos del duque y duquesa de Mántua, con lechugillas, vestida de negro, y él armado, con molduras, originales de Rubens » (Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español, Madrid, 1875, pag. 95).

E ancora: « Dans l'inventaire des tableaux possédés par Charles II, duc de Mantoue, rédigé le 10 novembre 1665, nous trouvons mentionné un tableau montrant le portrait de Madame Eléonore de Gonzague, de la main de Rubens » (Ch. Ruelens, Correspondance de Rubens, I, 1887, p. 245).

Digitized by Google

Casa P. De Boer ad Amsterdam (fig. 5). Questa volta si tratta di un busto, non di una mezza figura. E poichè nel taglio più ristretto la mano non doveva comparire, ecco che una pesante catena con pendaglio cadente sul petto, serve a chiuder la composizione in basso, mentre nell'alto

Fig. 6. — Haarlem, Raccolta Koenigs.
P. P. RUBENS: Disegno per il ritratto di Vincenzo II Gonzaga.

il pomposo diadema è stato sostituito, sui capelli, da un gioiello più modesto. Il panneggiare del busto di Amsterdam è poi diverso, e chiaramente diverso, da quello delle due mezze figure già citate. Il colore della tenda, palesamente tintorettesco nei zig-zag delle pennellate sul tono violetto è eguale nei tre esemplari, ed eguale è pure la testa. Chi è al corrente delle convenzioni di codesta

Digitized by Google

ritrattistica di corte, sa come spiegare una tale identicità. Il viso era condotto in base a un'unica effigie cavata dal naturale (e v'è ragione di credere che in questo caso il fondamento sia stato un disegno a matita colorata e grande al vero). Per quanto è della tenda, essa è tanto largamente dipinta, e alla prima, quanto il viso è condotto sottilmente, e sfumato. Anche questa è un'abitudine della ritrattistica di palazzo: di preparare cioè questi ritratti principeschi per via di disegni a matita fatti sul vivo: si ricordi la serie dello Holbein a Windsor, del Cranach a Reims, del Clouet e dei suoi seguaci a Chantilly, per tacere di Dumonstier e d'altri, che non usavano ormai più di convertire i loro disegni a matita in quadri ad olio. L'autentica fedeltà che si richiedeva dal ritrattista (in questo caso un precursore della litografia e della fotografia) portava seco che nel trasferimento del disegno del viso al quadro non si dovesse rimutare neppure un punto. Panneggi e drappeggi venivano invece aggiunti e composti più liberamente nello studio dell'artista, senza che il modello principesco dovesse ancora soffermarsi a posare. Di qui un frequente dualismo fra viso e ambiente, al quale non poteva certamente concedere lo Holbein, sì invece i cosiddetti manieristi del secolo XVI: rammento il Baroccio e Federico Zuccaro che non soltanto lo sopportarono, ma persino lo introdussero a ragion veduta nel loro calcolo estetico.

Il pittore di Eleonora de' Medici ha sicuramente aderito a un tale dualismo con perfetta conoscenza di esso. Il color grasso della tenda, il suo chiaro e scintillante andamento distraggono infatti dall'inflessibile naturalismo della testa. Gli squilli, per così dire, di quella tenda permettono, insomma, una veracità nell'effigie, che, senza l'intercessione del rumoroso tendaggio, sarebbe apparsa addirittura crudele.

Nè posso tacere un'altra ragione a farmi pensare che il Rubens abbia preparato il ritratto di Eleonora con un disegno a matita dal vero. La raccolta del signor Franz Koenigs ad Haarlem conserva, in un disegno a grandezza naturale (fig. 6), che non compare fra quelli pubblicati dal Glück e dallo Haberditzl, il ritratto di un giovinetto dove mi pare si debba riconoscere uno di codesti studî preparatorî per i ritratti mantovani; rappresenta in effetto, Vincenzo II Conzaga e corrisponde, in senso inverso, e salvo poche varianti, al ritratto dello stesso duchino nel frammento mantovano del Rubens a Vienna. Niun dubbio, dunque, che il disegno debba attribuirsi al Rubens. Venne offerto al Koenigs, e ciò è già significativo, come opera del Dumonstier; ed anche più significativo è il leggervisi a tergo, di mano del secolo XVIII, l'attribuzione errata, ma molto comprensibile, al Baroccio.

* * *

Fra questi due poli: il ritratto di Eleonora, circa il 1600-1602, e quello del « Capitano », intorno al 1608-1609, si muove lo svolgimento del Rubens come ritrattista negli anni del suo soggiorno italiano. Le singole tappe non si lasciano ancora determinare con esattezza, sì tuttavia con certa verisimile approssimazione.

La liberazione dallo stile internazionale di palazzo, al quale il Rubens aveva partecipato come pittore ducale nei suoi primi tempi italiani, doveva in effetto aver luogo durante il suo soggiorno in Ispagna nel 1603. La straordinaria raccolta di ritratti di Tiziano ch'era colà, dovette spiegar le ali al giovine fiammingo. Ma il problema non era soltanto l'abbandono di un modello e la dedizione ad un altro modello particolare. Si trattava, nè avrebbe potuto esser diversamente in un naturale come quello del Rubens, non già di una permuta di posizione, ma di una dilatazione e d'un approfondimento di basi, di fondamenta. Ne testimoniano i ritratti a grandezza naturale, e a figura intera, che il Rubens, dal 1604 al 1606 circa, dipinse in Genova; nei quali un modello

Digitized by Google

preciso non è più chiaramente discernibile, e dove anzi il pittore si dimostra di già un creatore di prima sfera. I suoi ritratti genovesi — prelusi anche dal ritratto del Duca di Lerma, del 1603 — han dimostrato la loro inquietante vitalità fin da quando il van Dyck, che nel 1620 abbandonava le Fiandre come satellite della ritrattistica rubensiana del 1615-18, giunto a Genova, e dominato dai potenti ritratti che il Rubens vi aveva lasciato quindici anni prima, operava, per così dire, una conversione, onde recare il suo ultimo e più alto tributo al grande maestro. Poichè da alcuni anni non è più un mistero che i ritratti genovesi del Van Dyck, i quali si ritenevano dapprima essere apparsi a guisa di meteore sul firmamento pittorico, non sono altro se non rampolli, ora efebici, ora femminili, del tronco poderoso che il Rubens ritrattista aveva impiantato quindici anni innanzi in terra genovese.

Intorno al 1606 — perciò tra i due termini dello svolgimento anzidetto — può essere stato dipinto un ritratto che sta ancora sotto denominazione provvisoria nella Galleria Pitti e per il quale io ho fatto, già da qualche anno, il nome del Rubens (fig. 7). Non appartiene propriamente alla cerchia dei ritratti genovesi del maestro, e posso dunque parlarne più opportunamente in questa sede (1). Il Rubens a questi giorni non era infatti ancor stabilito a Genova, ma a Roma, ed a Genova non aveva fatto che apparizioni passeggere.

Sarebbe spinto, vedere in questo dipinto un influsso soltanto caravaggesco (la mano michelangiolescamente pesante è già tutto Rubens e del più personale); chè anzi noi vi vediamo una riprova della larga base sulla quale già si edifica nel Rubens l'arte di raffigurare l'uomo. Soltanto sotto un aspetto io credo di potervi riconoscere quella inclinazione al Caravaggio che il Rubens, col suo parteggiare, nel 1607, per la « Morte di Maria », ha testimoniato anche come uomo. Alla fosca serietà, che contrassegna i ritratti del Caravaggio come quello del Wignacourt, al loro brillare fuori d'una oscurità indefinibile, al loro sguardo acceso, nessun altro pittore s'è avvicinato più del Rubens in questo modello umano che, di spirito solitario e chiuso, non fa certo appello al favore del riguardante presso il quale, in effetto, non ha trovato fin qui che ben poca considerazione; e che pure, nella sua scontrosità, attrae con sì gran forza, quando una volta si sia disposti a porger l'orecchio al suo linguaggio. La melanconia del ritratto dell'uomo d'arme, di cui s'è già detto, (fig. 2 e 3), procede anche oltre la psicologia di questo cavaliere a Pitti; del quale perciò lo crederei alquanto più tardo. Ma forse la differenza sta anche in ciò, che nel quadro Pitti noi abbiamo un vero e proprio ritratto, mentre il « capitano » è forse da intendere come l'effigie ideale d'un condottiere del passato; e s'è già fatto, a mo' d'ipotesi, il nome di Annibale (dipinto anche da Tiziano). Nella ricca scala dell'espressione virile di cui il Rubens potè disporre fin da quest'anni, ciò che non è mai assente è la nota di una fosca severità, di una cupa fierezza. Il ritratto d'uomo a Braunschweig respira ancora lo spirito sanguigno e scontroso che scorre così profondamente nelle vene del Cavaliere, a' Pitti, e nell'Uomo d'arme; dunque in rapporto evidente d'affinità elettive con lo spirito del Caravaggio.

* * *

Degli anni di viaggio di Pietro Paolo Rubens è fino ad oggi nota soltanto una composizione mitologica, il quadro di « Ero e Leandro » a Dresda, agitata da una violenza di tempesta. Ma trattandosi di un territorio rappresentativo tanto caro al Rubens, io penso che, sempre nel periodo italiano, dovettero esservi un tempo anche altri quadri di analogo argomento.

(1) Sui ritratti « genovesi » del Rubens apparirà prossimamente un mio studio, nel « Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen ».

Digitized by Google

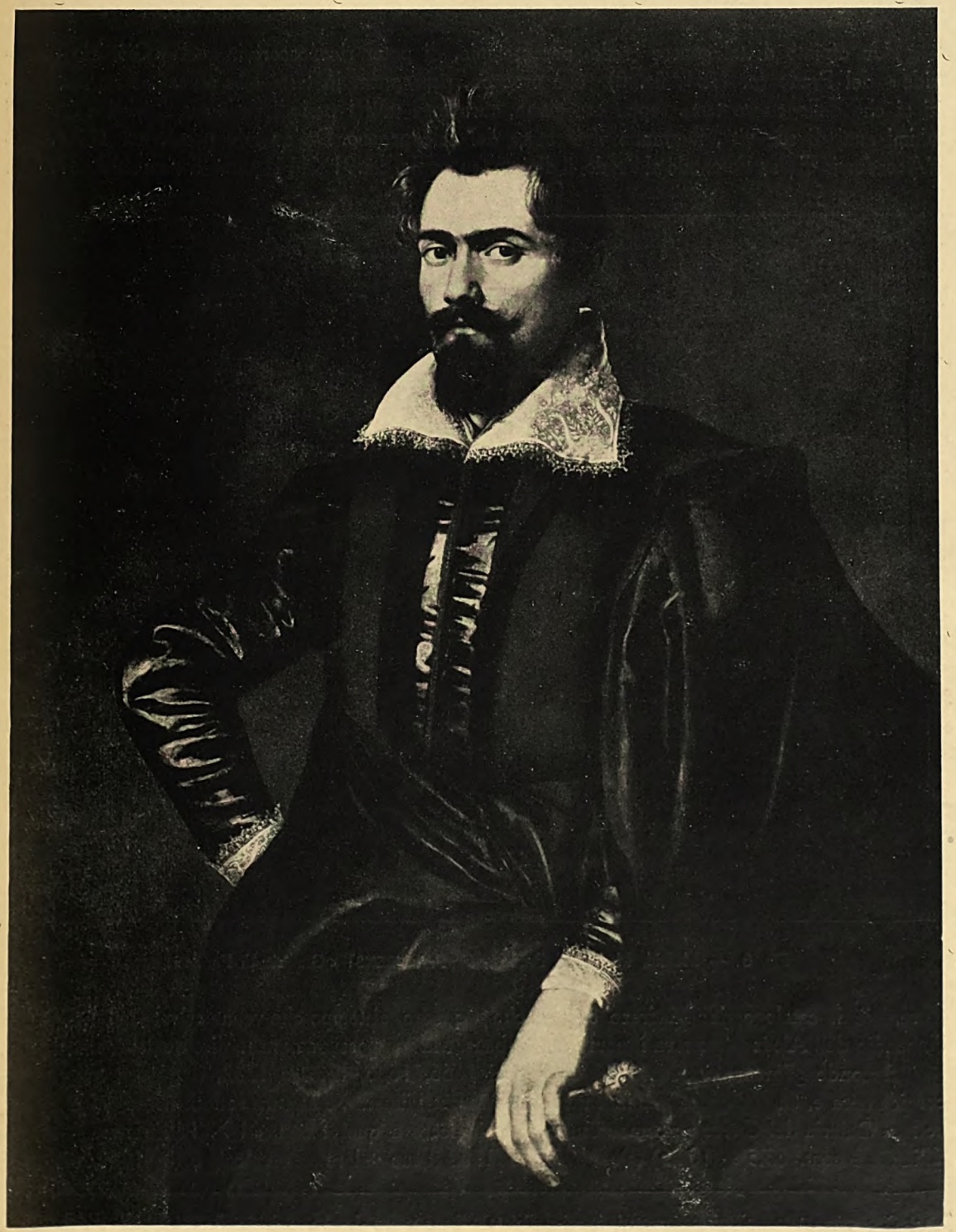


Fig. 7. — Firenze, Galleria Pitti. - P. P. RUBENS: « Ritratto di gentiluomo ».

Digitized by Google

Un dipinto di tal genere credo, per esempio, di poter riconoscere in quel « Giudizio di Paride » del Prado (n. 1731, fig. 8), che procede, per epoca, in testa alle numerose rappresentazioni che dello stesso tema seppe escogitare, attraverso tutti i periodi della sua attività, e fin negli ultimi anni di sua vita, il grande vivificatore del celo pagano. Da quando passò, nel 1827, dall'Accademia di San Fernando al Prado, il dipinto (su tavola, cm. 91×114) portò il nome del Sallaert.

Fig. 8. — Madrid, Museo del Prado. - P. P. RUBENS: « Giudizio di Paride ».

Pure, già il catalogo del Madrazo osserva che il quadro, al tempo che venne salvato nel 1734 dall'incendio dell'Alcázar, portava il nome del Rubens. Ma noi possiamo anche dire qualchecosa di più.

Secondo gl'inventari di Madrid degli anni 1666, 1686, 1700 e 1732, il quadro aveva una cornice nera e, fino all'epoca dell'incendio, si trovava stabilmente, e sempre sotto il nome del Rubens, nella « Galeria del Cierzo »; come misura, viene indicata a quei tempi « 1 × 1 ¼ vara » (dunque all'incirca cent. 83,5 × 104,5) (1). Nell'anno 1700 il suo valore era calcolato in 100 doblones.

(1) Cito qui soltanto il più antico inventario in cui il dipinto compare: « Inventario de 1666 — Alcázar de Madrid — Galería del Cierzo. — Otra pintura de una vara y cuarta de largo y una de alto, el juicio de Páris, con marco negro, de mano de Rubens, tasada en ciento cincuenta ducados de plata.

Digitized by Google

Il quadro, dicemmo, venne salvato dall'incendio del 1734; nell'inventario di quell'anno, così come in quello del 1747, la misura è data in 1 × 1 1/3 vara (circa 83,5 × 111,5 cent.); e in entrambi i casi il quadro è indicato come « tabla ». Nell'ultimo inventario il valore è stabilito in 400 reali.

Attraverso questa serie d'inventarî non resta dunque alcun dubbio che il giudizio di Paride oggi al Prado, diventato « Sallaert » soltanto dopo il 1827, è in realtà opera del Rubens (1). Henri Hymans, che è stato l'unico dei critici moderni ad occuparsi del dipinto e ad affermare per esso, la paternità del Rubens (2), si è appoggiato, ma soltanto di passata, sui documenti da noi oggi prodotti. Ed ormai nessun mutamento è più possibile; giacchè è stato del tutto a torto che il Cruzada Villaamil (al quale pure si devono le pubblicazioni dei preziosi inventarî) ha messo in relazione con un quadro più tardo del maestro, dipinto su tela e di diversa misura (n. 1669 — cent. 119 × 379) (3), proprio le citazioni che abbiamo invece, per la prima volta, constatato riferirsi esattamente, così per il materiale che per le misure e il soggetto, al « Giudizio di Paride », proveniente fin dall'eredità di Filippo IV.

È facile poi raccogliere le fila che legano questo primitivo « Giudizio di Paride » alle più tarde redazioni dello stesso tema. Si ponga mente soprattutto al fatto che la posizione della gamba nella Dea che sta sulla destra del quadro, ritorna quasi identica in quella della figura corrispondente nel più tardo « Giudizio di Paride », ancora a Madrid; senza contare che in entrambi i dipinti il Paride appoggia il capo sulla mano destra (4).

Nè maggiori difficoltà presenta la definizione cronologica del quadro giovanile di Madrid. Già lo Hymans vide rettamente che il quadro deve appartenere al periodo italiano del Rubens e, anzi, proprio agli inizî della sua attività in Italia. Senza voler decidere gratuitamente — chè per ciò è la materia troppo ardua e un sicuro materiale cronologico ancora troppo lacunoso — io vorrei proporre che questo « Giudizio di Paride » appartenga, al più tardi, al tempo del Battesimo di Cristo di Anversa (dipinto in Mantova circa il 1604-1605) e del San Sebastiano della Galleria Corsini; due quadri, codesti, che sono sicuramente contemporanei, per ragioni pittoriche: fra l'altro per il nudo del San Sebastiano che ritorna in modo del tutto simile nello studio preparatorio (Parigi) per il Battesimo di Cristo. E tutti i tre quadri contengono poi in egual misura una mescolanza da non ritrovarsi più in seguito; una mescolanza, dico, alquanto repentina, di manierismo e di classicismo che intende ad accordare, per via di contrasto, il classico riposo di Raffaello con la

---

(1) Sebbene la cosa non si riferisca al periodo di cui ci stiamo occupando, voglio almeno ricordare che al Prado esiste sotto falso nome anche una seconda ed importante opera del maestro: la « Concezione » grande al vero, dipinta dal Rubens, secondo la notizia del Pacheco, per Don Diego Messía, più tardi Duque de Leganes. Secondo l'inventario del 1636 il quadro, in origine — quando forse la centina in alto non era stata ancora trasformata in quadro — adornava l'altare dell'oratorio di sua Maestà nell'Alcázar (Cruzada Villaamil, op. cit., pag. 307, 308). Più tardi fu nell'Escorial come testimoniano Fray J. de los Santos, il Palomino e il Ponz. Al Prado, dal 1837, è chiamato « Rubens » e così ancora nei cataloghi del '43 e del '58. E come Rubens è stato tuttavia ammirato da Clément de Ris (Le musée royal de Madrid, 1859, p. 111) e dal Waagen (Jahn's Jahrbücher I, 1868, pag. 89 e seg.), finchè il catalogo del Prado del 1876 (n. 1537) ha, per inspiegabili motivi, sostituito il nome del Rubens con quello di Erasmus Quellinus che dura ancor oggi (catalogo del Prado, n. 1627) ad onta della sicura testimonianza del Pacheco.

(2) Hymans, Les Musées de Madrid (Gazette de Beaux-Arts, 1893-94) — Oeuvres de Henry Himans, III (1920), pag. 353 e seg.

(3) Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español, pagine 356-357, n. 17 (ma mescolati con due altri documenti degli anni 1686 e 1772 che si riferiscono a quadri differenti).

(4) È notevole che un piccolo schizzo di un « Giudizio di Paride » dell'Accademia di Vienna (rame, 32,5 × 43,5 cent.) sia in così stretto rapporto col quadro giovanile del Prado, da far credere che il nome del Rubens sia in questo caso più appropriato di quello del Van Dyck proposto recentemente da Robert Eigenberger. Devo poi temporaneamente sospendere la decisione se lo schizzo appartenga o no allo stesso Rubens.

Digitized by Google

mobilità convulsiva e affettata dei cosiddetti manieristi. Gli attori, nello spogliarsi, non la cedono alla veemenza di torsioni e alla subitaneità degli effetti di luce di uno Spranger, mentre il gruppo di Paride e Mercurio (il primo col berretto frigio, il secondo col petaso), toccano come una rivelazione d'amore per la grecità del più bel tempo.

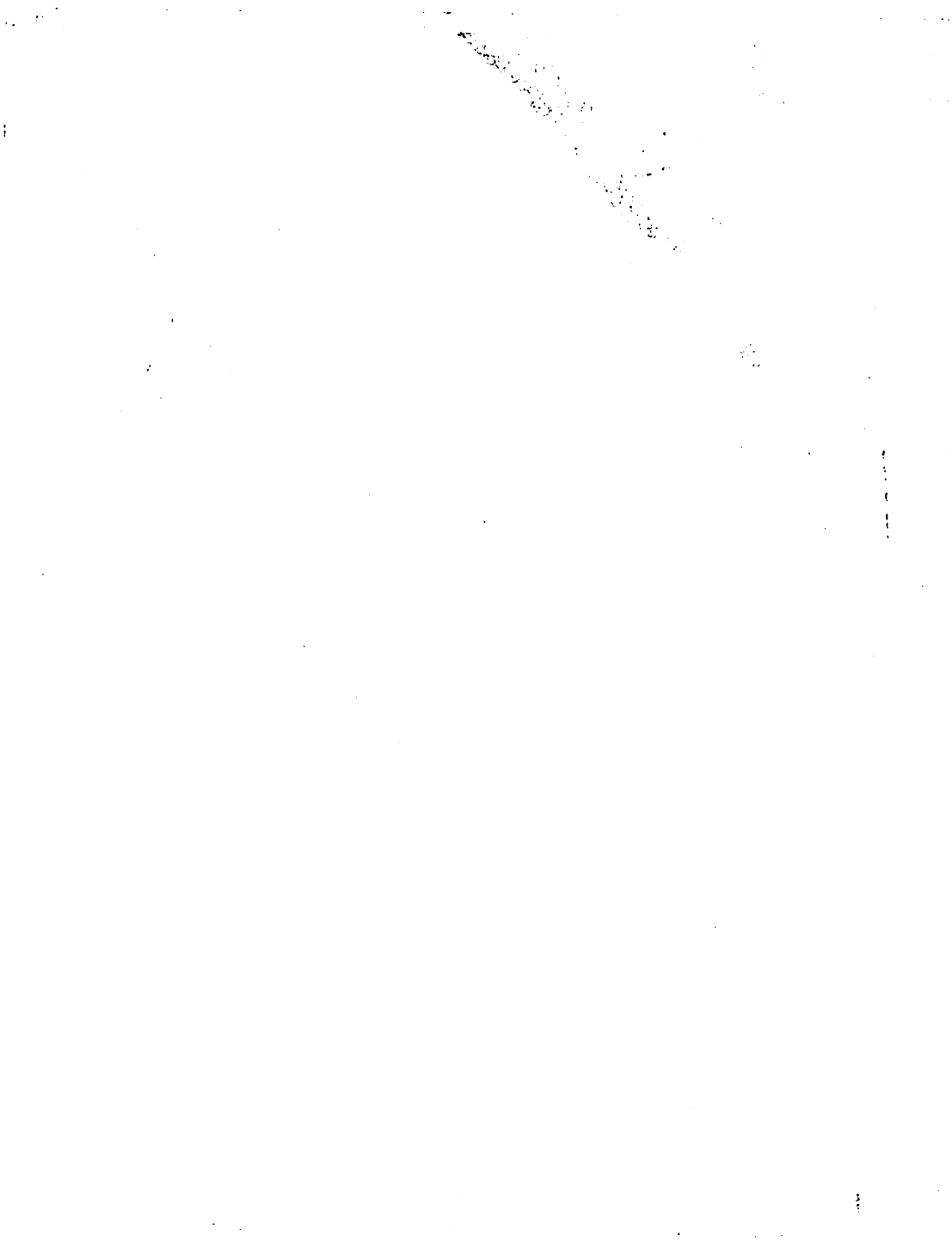
E mi pare insomma che nessuna più chiara testimonianza in pro' della tendenza universalistica del Rubens, fin da' suoi giovani anni, possa trovarsi meglio che in questo dipinto, nel quale si direbbe ch'egli s'industrii ad incastellare sul Pelion del manierismo l'Ossa del classicismo, alla guisa di un eroe giovinetto.

Si vorrebbe rammentare, concludendo, quanto sia generale il consentimento sul fatto che il Rubens, nella molteplicità dei suoi argomenti come nella capacità di diversificare la trattazione d'ogni argomento singolo, sovrasti a' suoi giorni su tutti gli altri pittori d'Europa. Ed egli è anche il più europeo fra tutti gli artisti, per la grande tratta che visibilmente separa i suoi esordî dai suoi risultati estremi. Cotale enormità di raggio nella sua personalità artistica — intesa nelle due dimensioni — si contrappone al carattere quasi predestinato della sua personalità d'uomo, quale si dichiara fin da principio e quale potè in prosieguo diventar più matura, senza tuttavia subire mai cangiamenti fondamentali (a differenza, per esempio, del Rembrandt, che da una specie di paria si trasformò, quasi miracolosamente, in un savio).

Quanti e di qual peso siano stati i primi passi del cammino che il Rubens si doveva poi lasciare dietro le spalle, noi cominciamo soltanto oggi a intuire; chè da poco noi conosciamo alcuni dei suoi primi tentativi, anteriori al viaggio in Italia. E, quanto al tempo del suo grande tirocinio italiano, anch'esso comincia appena, e lentamente, a guadagnar chiarezza ai nostri occhi. Ritrovamenti come quello della « Natività » di Fermo ci lasciano tuttavia sperare che gli ardui quesiti connessi al tempo della disciplina italiana del Rubens, possano gradatamente avviarsi verso una plausibile soluzione.

LUDWIG BURCHARD

Digitized by Google



Digitized by Google

Roma, Raccolta privata. — CARAVAGGIO: Il « Fanciullo morso da un ramarro ».

Digitized by Google

QUESITI CARAVAGGESCHI

I. — REGISTRO DEI TEMPI.

In una rivista tedesca (1), sotto il titolo « Una revisione delle date del Caravaggio », il Dott. Nicolò Pevsner ha pubblicato or ora un bel saggio che si chiude col rivelare un documento, davvero prezioso, tratto dagli archivi milanesi: dove il giovanissimo genio lombardo appare nell'atto di imprendere il suo noviziato artistico, presso il pittore Simone Petezano, o, come lo chiama il Lomazzo, Peterzano.

A qual segno una tale testimonianza venga a confermare, non già le comuni affermazioni della discendenza veneziana del Caravaggio (come anche il Pevsner fa cenno di credere, tratto forse in inganno dal fatto che il Peterzano amava segnarsi « Titiani discipulus ») ma invece le nostre, tanto ripetute, sulla precisa importanza, nella formazione del gran rinnovatore lombardo, d'una cerchia milanese che fa capo ad Antonio Campi (2), ci sarà grato di esporre in séguito; per oggi ci preme l'urgenza di stabilire, in confronto alle affermazioni dell'abile studioso tedesco, l'ordine e la dottrina per dir così, dei « tempi » del Caravaggio.

Giovi anzitutto premettere che il Pevsner, più che una revisione, ci ha presentato un'utile ricapitolazione di dati Caravaggeschi già noti: indottovi, crediamo, dallo scontento che il libro recente del Voss (3) non ne avesse tenuto conto che minimamente. Ma non vorremmo tacere la sorpresa provata nel rilevare che il Pevsner, a sua volta, sembra non conoscere o dimenticare — e insomma pretermette — la precisa sorgente di parecchie delle sue constatazioni di tempo. Non ci riesce di spiegare, ad esempio, come mai, nell'atto di citare i dati d'importanza certa che si riferiscono all'apertura al culto non prima del 1598-99 della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, egli tralasci di avvertire che tali dati erano già, fin dal 1922, stati esumati dal Chéramy (4), che ne aveva persino tratto conclusioni simili a quelle sue odierne; fino a qual segno accettabili, diremo più innanzi. Il simile è in altri casi: la collocazione cronologica dei quadri di Santa Maria del Popolo che il Pevsner ritiene di stabilire per la prima volta circa il 1600, era stata da noi, fin dal 1913 anche più accuratamente precisata fra i due termini 1600 e 1601 (*L'Arte*, XVI, 3); e già nel 1915, in base al documento prodotto dal Luzio, ravvisavamo senza reticenze nella « Madonna del Rosario », a Vienna, quella vista dal Pourbus a Napoli nel 1607 (*L'Arte*, XVIII, 1). In genere,

---

(1) « Zeitschrift fur bild. Kunst », 1927-28, fasc. 12, pag. 386-392.

(2) Già in *Vita Artistica*, II, 1, promettevamo uno studio sui « precaravaggeschi » milanesi che fan capo ad Antonio Campi; e s'intende che una parte di essa era riservata al Peterzano che del Campi fu quasi un sosia pittorico; almeno del Campi di quel periodo in cui, inopinatamente, prelude al Caravaggio; ciò che prende luogo tra il 1577 e il 1586 all'incirca, in una bella concordanza di tempo col soggiorno milanese del giovanissimo rivoluzionario.

(3) Malerei des Barock in Rom, Berlin, 1925, p. 435-446.

(4) Henri Chéramy. I quadri del Caravaggio a San Luigi dei Francesi a Roma. In: *Rassegna d'Arte*, maggio-giugno 1922.

Digitized by Google

tutta la struttura cronologica presentata dal Voss, contro la quale si rivolge il Pevsner, era stata da noi pubblicamente respinta: sia per quel che riguardi la data di nascita, che non ci si acconciava affatto a ricacciare più addietro di quella tradizionale; sia per quel che si riferisca alla datazione delle opere giovanili, che riponevamo intorno al 1590 (*Vita Artistica*, II, 2); provenendoci ora gran gioia dal fatto che tali opinioni, ignote, lo suppongo, al Pevsner, siano venute a ricevere piena conferma dalla carta milanese.

Ristabilito così lo stato più recente delle opinioni sulla cronologia Caravaggesca, gioverà forse riandare il cammino cronografico dell'attività del Caravaggio, annotando le eventuali nostre sconcordanze dalle conclusioni or ora espresse dal Pevsner. Nè, data l'eccellenza dell'argomento, ciò sembrerà, si confida, una troppo preziosa pedanteria.

* * *

Per appigliarsi subito ai due estremi fra i quali racchiudere una cosiffatta serie temporale, gli estremi, s'intende, della nascita e della morte: il Caravaggio morì non già in quel fatale 1609 che, sulla fede del Bellori, era stato ripetuto da tutti i biografi, anche recenti, ma nel 1610. Grata occasione ci era stata quella di poter indicare al Pevsner una delle fonti donde ci era avvenuto di trarre (*Vita Artistica* II, 1, 2) quella data sorprendente: nient'altro che gli « Avvisi » resi pubblici dall'Orbaan, già nel 1920 (1); e il Pevsner ne ha tratto giustamente buon pro'; spiacendoci soltanto ch'egli dimostri di non annuire del tutto ai nostri chiarimenti circa il sapore classicistico che l'invenzione della falsa data 1609, prodotta per la prima volta dal Bellori, rimane, per noi, a significare. Che la fonte del passaggio Belloriano circa gli ultimi mesi della vita del Merisi sia stata il Baglione, sta benissimo. Ma sta anche il fatto che il Baglione si era astenuto dal produrre un annuale qualsiasi per quegli estremi avvenimenti; che « la sferza del Sol Leone » di cui egli ci parla a proposito della morte, bene risponde al Luglio del 1610 dell'« Avviso »; mentre la scelta e la propalazione della falsa precisione in 1609 son proprio escogitate dal Bellori, il quale, impegnandosi a precisare, non avrebbe dovuto durar troppa fatica per cader sopra il dato esatto. Ora non sta proprio nel ritrovamento arbitrario di quella data estremamente fatidica 1609, la prova di una volontaria alterazione del vero, allo scopo di crearne un patetico parallelo classicheggiante tra la morte del Caravaggio, e quella di Annibale e dello Zuccaro?

Ma, sia come si vuole, la data corretta del 1610 per la morte dell'artista, non è contenuta soltanto negli « Avvisi ». Le notizie degli « Avvisi », inoltre, rispecchiano di frequente un certo ritardo, variabile a seconda della distanza dalla capitale del paese di provenienza; nè è da attendersi ch'esse si curino di ristabilire la data, per dir così, del timbro di partenza. Anche nel nostro caso i due avvisi del 28 e del 31 luglio non ci offrono, in effetto, che il giorno in cui la notizia della morte pervenne a Roma.

Il giorno esatto della morte del Caravaggio è invece contenuto in due epigrafi (2) a carte 133 di una raccolta di « Inscriptiones et Elogia » (Cod. Vat. 7927) composta dal giureconsulto

---

(1) Orbaan. Documenti sul Barocco in Roma, Roma, 1920 p. 157 e 174.

(2) La cui conoscenza devo alle indicazioni dell'abile e fortunata ritrovatice degli altri documenti caravaggeschi relativi alla « Madonna dei Pellegrini » e alla « Deposizione ». Vedi: L. Lopresti: « Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio » e: « Sul tempo più probabile della Madonna dei Pellegrini a S. Agostino » in: *L'Arte*, XXV, 1922, pag. 116 e 176.

Digitized by Google

Marzio Milesi. E, quel che più conta, eccovi anche l'indicazione ad diem della età in cui il pittore mancò ai vivi; donde ne consegue agevolmente il computo, altrettanto puntuale, della data di nascita.

Dice la prima di codeste epigrafi:

Mich. Angel. Merisius de Caravagio — eques Hierosolimitanus — naturae aemulator eximius — vix. ann. XXXVI. m. IX. D. XX — moritur XVIII Julis MDCX.

E la seconda:

Michaeli Angelo Merisio Firmi F. — de Caravagio — in picturis jam non pictori — sed naturae prope aequali — obiit in portu Herculis — e Parthenope illuc se conferens — Romam repetens — XV Kal. Augusti — Anno Ch.Ri MDCX — Vix. ann. XXXVI. mens. IX. D. XX — Martius Milesius Jur. Cons. — amico eximiae indolis — P.

La singolare concordanza con le notizie degli « Avvisi » ci pare già deporre in favore della genuinità e della attendibilità di codeste epigrafi. Ma potendosi obbiettare che si tratti forse di un computo artificiosamente approssimato, ricavato dagli avvisi medesimi, replicheremo con qualche altra osservazione.

Non sappiamo, è vero, chi fosse questo avvocato Milesi; ma, intanto, il casato tipicamente bergamasco (parecchi Milesi bergamaschi son sepolti in Sant'Agostino) ci può spiegare assai bene la sua dichiarata amicizia per il grande pittore. Che la raccolta di tali epigrafi immaginarie risalga ai primi del Seicento non è dubbio; eccone una indirizzata a Filippo Pigafetta, storico vicentino dell'assedio parigino del 1590 e traduttore, nell'anno 1600, dei discorsi su Roma di Giusto Lipsio; ed eccone, a fortificar la fiducia nell'attendibilità dei dati raccolti dal Milesi, un'altra, assai bella, in morte di Adamo Elsheimer: « Adamo Elsheimero Francofurtensi — pictori in minimis maximo — obiit mense Decembri die X — nocte sequenti diem veneris hora octava — anno domini MDCX »; la quale concorda, direi, cronometricamente, con la data della sepoltura del gran pittore tedesco, un giorno dopo — l'11 Dicembre — nella Chiesa di San Lorenzo in Lucina. Dovette il Milesi essere uno zelatore della cerchia caravaggesca; un'altra epigrafe si riferisce infatti ad un terzo caravaggesco, il Gramatica (1) e anch'essa reca la

(1) Caravaggesco è qui detto in senso estensivo. — Di Antiveduto Gramatica (c. 1570 — 1626), persona artistica di certo rilievo nel primo trentennio del '600 in Roma, soprattutto come punto di giunzione tra l'avvicendarsi delle varie correnti riformate toscane (egli era di famiglia senese), bolognesi, romane e caravaggesche, par che nessuna nozione abbiano i moderni. Il Voss ne ha omesso ogni ragguaglio nella sua « pittura barocca » di Roma. Ci restringiamo qui a dare un elenco sommario delle produzioni più notevoli dell'artista la cui biografia, ancora inedita e molto succosa, si può leggere nel Mancini anche prima che nel Baglione. Tra le opere citate dai biografi e dalle antiche guide si conservano ancora: la « Liberazione di San Pietro » a San Salvatore in Lauro, l'altar maggiore di San Stanislao dei Polacchi, il sogno di San Romualdo ai Camaldoli di Frascati (circa il 1619), il « Presepio » a San Giacomo degli Incurabili (circa il 1622). Sulle basi di queste opere sicure è lecito riconoscerne al pittore parecchie altre, talora innominate, talora sott'altra designazione. Citiamo del primo periodo: la « Presentazione del Bambino al tempio » già in Sant'Agostino di Viterbo, ora nella pinacoteca locale; l'Angelo Custode conservato in parecchie repliche, nel Museo di Marsiglia (depositi, n. 288; senza attribuzione), in quello di Palermo (n. 118, Scuola del Sassoferrato), e a Santa Pudenziana; Lisbona n. 103, Santa Cecilia e due angeli (attr. a Scuola dei Carracci) e la variante dello stesso quadro a Vienna (n. 467, attribuito al Tibaldi); ibidem s. n. (depositi), Maddalena al sepolcro (attr. ad Artemisia Gentileschi; forse frammento di un quadro descritto dal Montelatici a Villa Borghese); Madrid, Prado, n. 353, Santa Cecilia (attr. a Lionello Spada); Londra, Collez. Farina, Ritrovamento di Mosè (riprodotto come Artemisia Gentileschi dal Sig. Sestieri in *L'Arte*, 1920, p. 246); Marsiglia, s. n., Una vestale (attr. al Feti); Esposizione di Firenze, 1922, n. 912-A; attr. a sc. Toscana del '600

Digitized by Google

data del 1610, che, per non riferirsi alla morte del pittore, ci pare anche meglio denunciare l'epoca più probabile in cui la silloge dovette esser composta.

Tornati alle epigrafi caravaggesche, ecco le controprove della perfetta loro attendibilità: il nostro pittore è detto « Firmi filius »; e Fermo si chiamava, difatto, il padre del Caravaggio, come è risultato or ora dalla carta milanese. Il primo biografo del Caravaggio « post mortem », il Mancini, lo dice mancato « in età di 35 in 40 anni »; ed ecco il Milesi a precisare, concordemente: « di anni 36, mesi 9, giorni 20 ».

Ci par dunque che i dati del Milesi possano ormai accogliersi senza riserve; ciò che, d'ora innanzi, si tradurrà nei termini che seguono: *Michelangelo da Caravaggio nacque il 28 settembre 1573; morì il 18 luglio 1610.*

* * *

Ne consegue che il nostro pittore non contava ancora undici anni, quando, il 6 aprile 1584, venne affidato alle cure del Peterzano. La cosa non contrasta con le consuetudini dei tempi, mentre conviene in particolare, sia con la precocità, palese per tanti segni, del giovane rivoluzionario, sia con le parole del Mancini: « studiò da fanciullezza per 4 o 5 anni in Milano con diligenza, ancorchè di quando in quando facesse qualche stravaganza causata dal quel calore e spirito così grande ».

Rimane a chiarire in qual modo la datazione degli anni milanesi che, giusta il contratto, suonerebbe: aprile 1584 - aprile 1588, venga a saldarsi con quella dei primi tempi romani, e, insomma col séguito delle attestazioni dei biografi; in primis del Mancini.

Appena ricordato il tirocinio milanese, è il Mancini, per l'appunto, a soggiungere: « doppo se ne passò in Roma, d'età d'incirca 20 anni »; difficile impresa essendo l'interpretare quel « d'incirca ». Inteso alla lettera e a confronto dell'epigrafe vaticana, il passo spingerebbe ad ammettere che il Caravaggio giungesse a Roma verso il 1593; ma interpretato in senso più lato, giusta la riserva che l'avverbio stesso pone; messo a riscontro dell'accertata cronologia milanese, e tenuto ben fermo che il viaggio a Venezia è un'altra trovata razionalistica del Bellori per spiegare il presunto giorgionismo del Caravaggio giovine, potrebbe invece valere come segue: al termine dei quattro anni di noviziato milanese (1584-88) il Caravaggio se ne venne a Roma verso il 1589, intorno ai sedici anni; sebbene la precocità d'intelletto e di fisico fosse in lui tale da denunciarne una ventina « all'incirca ».

So bene che d'altre parti, e sopratutto da quella del Pevsner, dopo la determinazione ormai esatta della giovanissima età del pittore verso il 1589, ci si invoglierà a ritardarne ancora, e di parecchio, la comparsa in Roma, spostando così tutta la cronologia del primo tempo e, a fortiori, quella delle opere di San Luigi dei Francesi; alla quale ultima impresa il Pevsner, dopo il Chéramy, s'è già provato; ma per noi oltre il segno.

(copia dal Gramatica); Graz, n. 254 (attr. a Sc. Ital. del sec. XVII) una Santa martire; Torino (n. 510), Marta e Maddalena, attr. a M. A. Chiarini, e la variante dello stesso soggetto nei depositi della Pinacoteca Vaticana, Karlsruhe (n. 458), « Madonna con B., S. Anna e S. Giuseppe » (attr. a maniera di L. Spada); e, migliori fra tutte le opere del periodo medio (v. 1615): il « Suonatore » di Torino ascritto al Caravaggio, frammento di un più grande concerto di cui si vide copia in un'asta Bangel (n. 1030) a Francoforte (1922), e la « Decollazione del Battista ad Aschaffenburg » (n. 218) sotto il nome del Lastman; del periodo maturo (circa 1620-1626) in cui le influenze Caravaggesche si accentuano per la probabile vicinanza del Manfredi; ricordiamo: « La Natività » della Galleria Doria, ascritta al Passignano; la « Giuditta » di Stoccolma, n. 11, attribuita al Caravaggio; la « Mora » di Siena (XI-29, attrib. c. s.); la « Buona Ventura » Pitti ascritta al Manfredi e il « Concerto popolare » nei depositi del Louvre (n. 63 della sc. Francese, Legs Bonjour) sotto il nome del Valentin.

Digitized by Google

Per noi che il Caravaggio sia comparso in Roma regnando ancora Sisto V, rimane certo anche oggi che ci tocca vederlo sedicenne « a mal termine, senza danari, e pessimamente vestito » bussare alla porta di « Monsignor insalata » ; ma anche qui non è soltanto affare d'immaginazione romantica. Ingegniamoci di fatto a raccogliere qualche lume dalle vaghe testimonianze di quegli anni.

Che le vicende del Caravaggio, dalla sua comparsa in Roma all'accoglimento in casa del Cardinal Del Monte, non comportino che un tempo relativamente breve, è facile cavare dai biografi più accreditati. Di « alcuni mesi », notiamo, è la durata del soggiorno presso Pandolfo Pucci (Mancini); di « alcuni mesi » è quello presso il Cavalier D'Arpino (Baglione); e spazî altrettanti brevi parrebbero, ragionevolmente, segnare così la malattia durata all'ospedale della Consolazione che il soggiorno in casa di Monsignor Petrignani; fatto, quest'ultimo, omesso dal Baglione, e dal Mancini, si direbbe, citato più che altro come recapito del pittore quando già questi attendeva per proprio conto a tali dipinti che si dimostrano pressochè di un solo stile con la prima redazione del San Matteo, nella cappella Contarelli. Si noti per giunta che le stesse opere citate dal Mancini ai tempi di Pandolfo Pucci ricompaiono nel Baglione subito dopo il soggiorno presso il D'Arpino; risultando anche per tale via la necessità di contrarre in certo modo, la cronologia di quelle prime vicende.

O si veda, per esempio, l'originale vero del « Fanciullo morso da un ramarro » *(tavola)* ritornato da poco in una collezione privata italiana, e fin qui conosciuto soltanto attraverso la copia antica, o, nel migliore dei casi, la replica più fievole (sebbene riesca ostico parlar di repliche nell'occasione del Caravaggio) illustrata dal Borenius (1) e ripubblicata dal Pevsner. L'opera è appunto citata dal Mancini fra quelle compiute « per vendere » al tempo di Pandolfo Pucci, dal Baglione fra le prime dipinte quando « si provò a stare da se stesso ». Descrive il Baglione: « Fece anche un fanciullo, che da una lucerta, la quale usciva da fiori e e da frutti, era morso; e parea quella testa veramente stridere, e il tutto con diligenza era lavorato ». Molto più ricca di ductus e non « un poco secca » come il Bacco degli Uffizi, cui tuttavia segue immediatamente nella citazione del biografo, l'opera è così vivace, e dipinta tanto alla prima da poter avere servito di ispirazione al Velazquez per la testa del dio Bacco nei « Borrachos » ; e riesce arduo perfino trovar ragione di credere ch'essa sia anteriore alla testa di Medusa, pur già dipinta per il nuovo patrono del Monte, o al San Matteo ottenutogli dallo stesso patrono, nella cappella Contarelli. Ma di che anno si parla, a proposito del San Matteo? All'evidenza di tale che venga a cadere dopo il 1588, anno in cui il Del Monte venne assunto alla porpora (2), e che molto si approssimi all'altro del 1590, segnato nel pavimento della cappella di San Luigi, e che deve pure riferirsi all'inizio della decorazione; come è dimostrabile anche da un confronto, più esatto che di consueto, con la cronistoria dell'attività del D'Arpino. Ciò stabiliremo anche meglio di qui a poco. Ma intanto si noti subito che, procedendo a ritroso nel tempo, a sommare gli « alcuni » ed « alcuni » mesi delle prime vicende caravaggesche; scavalcata come occorre una parte del 1590 quando il D'Arpino fu in Napoli; si ricade, per il certo soggiorno del Caravaggio presso il Cesari, sur un anno come il 1589: sul tempo cioè che il non ancora cavalier Giuseppe attendeva agli affreschi di San Lorenzo in Damaso (3).

---

(1) An early Caravaggio rediscovered; in: *Apollo*, Luglio 1925.

(2) Ciaconio, Vite dei Cardinali, IV, 193-194.

(3) Baglione, ediz. 1733, p. 253-254. — Il D'Arpino dipinse parte di quegli affreschi dopo la morte del Cardinale Alessandro Farnese; dunque vi lavorò ancora dopo il 3 marzo 1589, ma prima del 9 novembre, data in cui stringe il contratto col Priore di San Martino a Napoli.

Digitized by Google

Non a caso si citano questi lavori, giacchè d'altra parte troviamo venirci conferma a supporre che proprio in tale occasione il Caravaggio stesse accanto al D'Arpino; e tanto meglio se la conferma proviene dalla fonte più antica fra quante tengon parola del Caravaggio.

Quella fonte, fino ad oggi male trascurata, è nientemeno che « Il libro dei pittori » di Karel van Mander, il quale, nella parte dedicata, il 31 agosto 1603, agli artisti italiani, reca un capitolo, tutt'altro che scarso, circa i pittori più eminenti a quella data, in Roma: ricorrendovi, oltre il nome del Caravaggio, quelli del D'Arpino (di cui d'altronde è fatta ampia disamina in una biografia particolare accanto ad altra dello Zuccari) di Annibale Carracci, di Paolo Guidotti Borghese, e di Giovanni Baglione (1).

Del Caravaggio, è vero, non menziona il van Mander opere particolari, standogli più a cuore giudicarne — dalla sua specola manieristica — lo stupefacente e pericoloso naturalismo; ma eccolo, per incidenza, a riferire un episodio che viene appunto in taglio per la nostra cronologia. L'episodio sa di leggenda, sicuramente, ma par difficile ammettere che, vivo e verde un pittore, si potesse, non diciamo creargli attorno una favola, che questo avviene ogni giorno, diciamo inventarla in modo che non vi si potesse ritrovare al fondo almeno un granello di vero.

Racconta adunque il van Mander che il Caravaggio, accanto ad uno degli affreschi del Cesari in San Lorenzo in Damaso, avrebbe, in altra storia, dipinto un gigante con un palmo di lingua, in atto di scherno. Il grano di verità in questa invenzione sarebbe per noi da proporsi nel fatto che il Caravaggio avesse lavorato, in sottordine al D'Arpino, nelle parti decorative degli affreschi di San Lorenzo in Damaso; databili, come s'è visto, proprio in un anno che anche per altra via, risulta il più adatto ad accogliere il soggiorno storicamente certo di Michele da Caravaggio presso Giuseppe Cesari.

Nel 1589 dunque, anche secondo questa nuova induzione, il Caravaggio stava in casa del D'Arpino; e, a parte le divergenze che possano essere sorte fra i due, pare anche verisimile che la partenza del Cesari per Napoli negli ultimi mesi di quell'anno, abbia offerto al Caravaggio l'occasione di « provarsi a stare da sè stesso » (Baglione).

Sarà utile a chi voglia riprender da questo punto, e non più a ritroso, il cammino cronologico, continuarlo per un certo tratto in compagnia del van Mander, che, nella sua biografia del D'Arpino, ci fornisce, sui lavori di San Luigi, alcuni indizî, preziosissimi, di conseguenza, anche per il Caravaggio.

Si soleva far ritornare il D'Arpino da Napoli nel 1591, ma, secondo il trascurato van Mander, le cose andarono diversamente (2). Si recò a Napoli il D'Arpino subito dopo i lavori di San Lorenzo in Damaso, ma eccolo interrompere assai presto quei lavori e ritornare a Roma per la malattia e morte del padre. La notizia novissima non par dubbia, non dimenticandosi il van Mander di ricordare che i lavori della sagrestia di San Martino furon riassunti e finiti soltanto più tardi: precisamente quando il D'Arpino aveva appena tolto l'impegno per gli affreschi del Campidoglio;

---

(1) K. van Mander. - Het Schilder-Boeck, Haerlem, 1604, fol. 190 v., 191, 191 v.

Se non erriamo, gli unici studiosi che abbiano preso atto almeno dell'esistenza del passo vanmanderiano sono stati: Ludwig Burchard (vedi: Kstlerlex., V, 1911, p. 574), l'Orbaan (vedi: Repert. f. Kstwiss., Aprile 1914) e il Benkard (vedi: Zeitschrift f. bild. Kunst, 1920).

(2) Op. cit. f. 189, 189 v. — Il van Mander è stato fonte del Sandrart non solo per la vita del Caravaggio (nel Sandrart ritorna per esempio l'aneddoto di San Lorenzo in Damaso) ma anche, e soprattutto, per questa del D'Arpino; ed è strano come il Voss (Malerei der Spätrenaissance, Berlin, 1920, II, 580), ammirando che il Sandrart recasse a questo proposito precisioni biografiche maggiori di quelle contenute nel Baglione, non si avvedesse che occorreva farle risalire alla preziosa sorgente vanmanderiana del 1603. Tale fonte, del resto, era rimasta sconosciuta anche alla bellissima monografia sul D'Arpino del compianto Sobotka (vedi: Künstlerlexicon, VI, 1912, p. 309-312).

Digitized by Google

cioè nel 1596. È dunque forza concludere che il precipitoso ritorno del Cesari da Napoli sia avvenuto ancora nel 1590. E segue subito dopo il van Mander: « Hier nae begon Joseph een werck tot S. Lowjis, en de Fransoysche Kerk dat welck uyt eenighe oorsaeck niet voldaen worde... ». Referenza doppiamente preziosa, in quanto i lavori di San Luigi si veggono seguire immediatamente il ritorno da Napoli e, inoltre, « per una qualche ragione », restare incompiuti. La ragione sarà plausibile ritrovarla nelle contese testamentarie intervenute fra gli eredi del Contarelli; tuttavia, nessun appiglio per dubitare che, contemporaneamente agli affreschi del D'Arpino nella volta, il Caravaggio non attendesse per l'altare alla prima redazione del suo San Matteo; che si ridimostra, dunque, opera del 1590, e viene pertanto, in confronto della data di San Lorenzo in Damaso, a serrare pressochè tutto il periodo giovanile di Caravaggio all'incirca nei termini del biennio: 1589-1590.

* * *

Del 1590 è dunque la prima redazione del San Matteo Contarelli; ma quando seguirono gli altri lavori nella stessa cappella?

Il problema cronologico dei dipinti di San Luigi è complicato di false notizie e persino di leggende e di fantasie parecchie. Le più facili a ripudiarsi sono, lo s'intende, le più tarde; quelle per esempio, del Malvasia e del Bellori: del Malvasia, quando ci narra che Lionello Spada, del quale è più che dubbio se mai abbia conosciuto o incontrato il Caravaggio, avrebbe servito di modello ad uno dei giocatori della « Vocazione di San Matteo »; del Bellori, quando fa derivar quei lavori dai rapporti del pittore con i Crescenzi, per il tramite, si noti, del Cavalier Marino, il quale non venne a Roma che quando stava per scoccare il secolo nuovo.

Vi si aggiungano le favole alquanto maligne diffuse a lavoro appena compiuto per screditare il pittore: quella, soprattutto, emessa con gran sufficenza dalla lingua maledica di Federigo Zuccari, sur una derivazione della « Chiamata di San Matteo » da altra di Giorgione, che, a dir vero, non esistette mai; eppure una favola che spinse più tardi il Bellori ad immaginarsi il viaggio veneziano del Caravaggio. Che lo Zuccari abbia veramente pronunciate quelle parole, che san bellamente di calunnia — ah la « Porta Virtutis » che conduce diritto all'inferno! — par poco dubbio; il Baglione, che le riferisce come vangelo, è di solito assai veridico ed anche nei casi gravi, o per fatto personale, piuttosto reticente, diremo, che inventivo, e mendace. Ed un altro segnale ci rimane, ancora inavvertito, a dimostrare che la calunnia fu abilmente ventilata e sparsa in quei giorni: sta in un disegno degli Uffizî, credo ancora nella cartella di Giorgione, sotto il qual nome si vede persino riprodotta in una monografia tedesca (1); ed è, come si vede (fig. 1), una falsificazione « alla giorgionesca », discretamente abile, quale lo Zuccari medesimo, talora venezianeggiante, era bene in grado di pasticciare; e che, nella pretesa di accennare a guisa d'abbozzo un gruppo di figure palesemente desunte dal quadro di Caravaggio a San Luigi, si tradisce un'apposita invenzione, allo scopo di avvalorare la storiella della discendenza giorgionesca.

Per venire ora a dati anche più verificabili, ecco intanto due validi termini estremi: da un lato il 1590 che ci ha già servito per datare la prima redazione del San Matteo, dall'altro, quello del 1598-99 che ricorda l'apertura della cappella al culto, ritardata per le controversie testamentarie. Ma in che misura vennero codeste ad interferire nei riguardi della decorazione pittorica?

In misura grandissima crede il Pevsner, che, al séguito del Chéramy, si appoggia volentieri al dato finale; ciò che per varie ragioni ci par troppo spinto. Crediamo anche noi che degli avve-

(1) M. v. Boehn, Giorgione u. Palma Vecchio, Leipzig, 1908.

Digitized by Google

nimenti esterni abbiano potuto interrompere e protrarre alquanto quei lavori del Caravaggio; ma lasciando, più che altro, al pittore campo di seriamente rimeditare e riprendere gli originali concepimenti delle opere affidategli fin dal 1590. Di ciò ci par di ritrovare qualche sentore rileggendo i biografi antichi. E nel Bellori l'affermazione che una delle due storie laterali — quella del

Fig. 1. — Firenze, Uffizî.
(F. ZUCCARI?): Disegno pseudogiorgionesco desunto dalla « Vocazione di San Matteo » del Caravaggio.

Martirio del Santo — sarebbe stata rifatta due volte, ciò che di già comporta una cesura nel séguito dei lavori, e precisamente tra le due storie laterali. Anche nel testo del Baglione qualcosa di simile è forse da notare. Ne risulta genericamente — e ciò ha un'importanza che non si potrebbe in alcun modo diminuire — che i lavori di San Luigi furono i primi a comparire in pubblico del Caravaggio e ad attizzarne la fama; ma è notevole come, tra le righe, paja di scorgere che il Baglione si riferisca, nella fattispecie, alla sola Vocazione di San Matteo; come sulla Vocazione soltanto si appunta curiosamente il noto e falso apprezzamento dello Zuccari.

Digitized by Google

Suona il passaggio del Baglione: « Quest'opera [la cappella di San Matteo] per avere alcune pitture del naturale, e per essere in compagnia d'altre fatte dal Cavalier Giuseppe, che con la sua virtù si aveva presso i professori qualche invidia acquistata, fece gioco alla fama del Caravaggio, ed era da' maligni sommamente lodata. Pur venendovi a vederla Federigo Zucchero, mentre io era presente disse: Che romore è questo? e guardando il tutto diligentemente, soggiunse: Io non ci vedo altro, che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Cristo il chiamò all'Appostolato; e sogghignando, e maravigliandosi di tanto romore, voltò le spalle e andossene con Dio ». Un simile episodio non parrebbe per caso riportarsi al momento in cui soltanto l'uno dei due quadri laterali era stato riposto nella cappella? E la fama prima del Caravaggio non fu per avventura dilatata in primis da quest'opera?

Si vorrebbe evitare, in questo nostro contributo, di argomentare su dati altrimenti che materiali; ma qui un esame anche generico delle differenze tra i varî dipinti di quel ciclo verrà anticipatamente prodotto solo in quanto si possa poi dimostrare in concordia con i tempi e con le tradizioni.

La « Vocazione di San Matteo » è un composto inscenato quasi come un tardo Quattrocento o un primo Cinquecento veneto, come un Basaiti, o un Marziale, o un Carpaccio, colpito da un incidente luminoso. Il concepimento è quasi più di spazio e d'ambiente che di lume; e i « valori » ad ogni modo vi prevalgono sulla « macchia ». Per questa ragione appunto, la « Vocazione » fu l'opera del Caravaggio che meglio d'ogni altra servì di modulo fondamentale agli « internisti » olandesi.

Di fronte ad essa la scena del « martirio del Santo » è impiantata molto diversamente: vi è chiaro l'intento, non del tutto riuscito, di combinare i due opposti d'una legatura drammatica e d'una disposizione per macchia; e come, con qualche fondamento, osserva il Bellori: « il componimento. e li moti però non sono sufficenti all'historia »; l'opera di fatto, si esprime in poderosi frammenti,

Rimane tuttavia notabile che, per i riguardi dell'impasto o del « maneggio » del colore le due opere a riscontro restino pur legatissime. Noi avvertiamo, insomma, una cesura profonda più tra i concepimenti delle due opere che nella loro rispettiva condotta. Ma si tenga per fermo che una cesura spirituale non è da tradursi leggermente in termini di cronologia esterna. Per un ingegno che si va affilando, un tempo brevissimo può talora contrassegnare una crisi di risoluzione che in un placido e neghittoso svolgimento comporterebbe forse degli anni. Più ci sorprende, invece, lo ripetiamo, la grande somiglianza del ductus pittorico: una parte dell'opera dove lo sviluppo interiore suole complicarsi di moti involontari e quasi di riflessi biologici i quali d'abitudine, meglio si possono tradurre in diagrammi cronologici. Al proposito ci pare, infine, da non escludere neppure la supposizione che il Caravaggio, a distanza di tempo, sia ritornato sopra le due opere per unificarne a dir così, la fibra e la condotta. Il fatto non è nuovo nella cerchia dei pittori per eccellenza: si pensi soprattutto alle « riprese » operate dal Velazquez, fratello del Caravaggio, su dipinti suoi più antichi allo scopo di aggiornarli ai più moderni.

Attraverso codesti probabili volontarî rimaneggiamenti, ci par dunque possibile inferire che la « Vocazione » appartenga originariamente al tempo che, secondo il detto del Bellori, « già cominciava Michele ad ingagliardire gli oscuri », al tempo della Suonatrice di Pietroburgo, della Santa Caterina Barberini, e simili; al qual fine due anni all'incirca dal tempo del primo San Matteo ci paion proprio sufficenti. Noi ci ritroveremmo, allora, nel 1593. A proposito di questa data, varrebbe forse la pena di ricordare, passando, che una piccola copia antica della « Vocazione », nella Galleria Tadini, a Lovere (n. 261), reca, sullo sgabello ove siede il « pseudo-Spada » del Malvasia, la data 1583. Si tratterebbe d'uno sbaglio di trascrizione da un 1593 ora non più

Digitized by Google

visibile nell'originale di San Luigi? Certo si è che resterebbe difficile spiegare altrimenti la scelta di quella data con l'alterazione probabile del solo decennale.

Quanto al « Martirio », ricordando che la traccia di un ritardo alla sua comparsa nella cappella si ritrova, se anche velatamente, negli antichi biografi, noi ameremmo riporlo un due anni dopo il quadro compagno; all'incirca verso il 1595; ma difficilmente più tardi per le ragioni che addurremo tra poco, oltre che per quelle, già notate, della non necessità di attendere a lungo, soprattutto in un genio così repentino come quello di Caravaggio, il maturarsi di un rivolgimento spirituale.

Maggior tempo invece, proprio per la molto maggiore maturità (processo necessariamente più torpido) del ductus pittorico, porremmo tra questo « Martirio » e la seconda redazione del San Matteo, oggi sull'altare della cappella; come pittura essa ci pare accompagnarsi alle opere di Santa Maria del Popolo e, dunque, cadere poco prima del 1600; non essendo affatto impossibile che la redazione giovanile del quadro — « che prima aveva fatto per quell'altare di San Luigi » (Baglione) — fosse tolta dall'altare a cappella già officiata, non tanto perchè, come si narra, il soggetto vi apparisse trattato indecorosamente, quanto perchè — a giudizio dell'artista medesimo — esso non poteva ormai accordarsi con i quadri laterali; ai quali, d'altronde, la nuova redazione, venuta così tardi a sostituir la prima così antica, non s'accompagna tanto che, ad un tempo, non li sopravanzi.

Aspetteremo da qualche altro documento la conferma di queste nostre supposizioni, ma intanto vorremmo provare come una ricca tradizione si opponga a portare oltre il 1595 il grosso dei lavori di San Luigi.

Lo stabilirsi della fama di un pittore era a quei tempi essenzialmeate affidato alle « opere in pubblico »; il Baglione stesso insiste a dire che furono i lavori di San Luigi a « far gioco alla fama del Caravaggio », e ci pare di poter desumere per indizî parecchi che verso la metà dell'ultimo decennio, cioè verso il 1595, codesta fama, acquistata coi lavori di San Luigi, fosse rapidamente già stabilita.

La raccolta di codesti indizî ci pare urgente, non tanto per la cronologia dei dipinti di San Luigi, sì anche per l'interesse che riveste, soprattutto in relazione col sopraggiungere dell'arte degli « Incamminati » bolognesi, la determinazione del tempo preciso in cui venne a formarsi in Roma una situazione caravaggesca.

Il primo indizio ci par che sia nel Mancini, non tuttavia nella già edita biografia del pittore, sì nel contemporaneo trattato inedito « della conoscenza delle pitture » (Marciana 5571, a fol. 126-128) dove l'autore si propone, fra l'altro, di stabilire « i tempi ne' quali [i pittori] hanno fatto le lor pitture ». A questo fine, ecco un passaggio del trattato che, industriandosi a divider per tempi le pitture di Roma, viene a distinguerne due gruppi: l'uno « dal 1550 fin al 1600 », l'altro « in questi tempi seguenti », cioè dal 1600 al 1620, epoca approssimativa della redazione dello scritto. Ed è a questo punto che ci pare notabile come, a proposito del Caravaggio, il Mancini ne scinda le opere in pubblico in due porzioni, riponendone la prima nel Cinquecento, la seconda nel secolo nuovo. Alla prima porzione appartengono i quadri di San Luigi e la Deposizione, a quella secentesca, invece, la Madonna di Sant'Agostino e i quadri del Popolo.

Che alcuni gravi errori cronografici siano in tale ripartizione, per quanto riguarda la scelta delle opere, non è dubbio, bastando all'uopo rilevare che anche i quadri del Rubens a Santa Croce e alla Chiesa Nuova (1602 e 1607) son citati nel primo gruppo: ma nel caso nostro permane il fatto della ripartizione, che, per sè sola, riveste un preciso significato: quello cioè della coscienza comune che una parte segnalata dell'opera del Caravaggio « in pubblico » apparteneva

Digitized by Google

ancora, e nettamente, al Cinquecento. Ciò viene poi singolarmente bene a proposito per i quadri di San Luigi; i quali per giunta son citati nel primo gruppo, ad un tempo con gli affreschi del D'Arpino: « l'incontro [la cappella incontro] di Giuseppe e Caravaggio ».

Un secondo indizio (si noti che non diciamo più di indizio) si trae dal Bellori. Il Bellori è per la consecuzione dei tempi del Caravaggio tutt'altro che degno di fede, e, come abbiamo già rilevato, se mai si dovesse credere a quanto egli afferma che i lavori di San Luigi furono dal Caravaggio ottenuti per l'interporsi dell'amico Cavalier Marino, presso i Crescenzi, tutto andrebbe a rifascio della cronologia caravaggesca.

Un certo valore tradizionale ravvisiamo invece in quel ch'egli racconta (ed. 1672, pag. 32) d'un giudizio espresso dal Caravaggio quando la Santa Caterina di Annibale, trasformata in Santa Margherita, apparve sull'altare della chiesa dei Funari. Si sarebbe rallegrato il nostro pittore d'aver pur visto ai suoi tempi un pittore: « intendendo egli della buona maniera naturale, che in Roma e nelle altre parti era ancora affatto mancata ». Il fatto materiale cade circa il 1595-96; e l'autorità che un tal giudizio riveste, si dà a divedere il prodotto di una fama già completamente assodata attraverso le opere in pubblico; le opere, videlicet, di San Luigi dei Francesi.

Si aggiunga che lo stesso significato di precedenza cronologica del pieno sviluppo caravaggesco in confronto al sopraggiungere dei bolognesi in Roma, riveste innegabilmente anche quest'altro passo di sapore teoretico dello stesso Bellori, nella biografia del Caravaggio (op. cit. p. 213-214): « E veramente li pittori sviati dalla naturale imitatione, havevano bisogno di uno che li rimettesse nel buon sentiero; ma come facilmente, per fuggire un'estremo s'incorre nell'altro, così nell'allontanarsi dalla maniera per seguitar troppo il naturale, si scostarono affatto dall'arte restando ne gli errori e nelle tenebre; *finchè Annibale Carracci venne* ad illuminare le menti e a restituire la bellezza all'imitatione ».

Legati a questi indizî sono, in un certo senso, gli altri parecchi che si rinvengono, quasi ad un tempo che nel Bellori, nel biografo dei bolognesi, il Malvasia; autore, anch'esso, da trattar con le molle, ma da trattare tuttavia, per quel tanto che sicuramente ci conserva delle tradizioni della scuola carraccesca. Invenzioni, s'intende bene, son quelle che già abbiamo respinto, sui rapporti personali del Caravaggio con lo Spada; per non parlare delle novelle, già da tempo dichiarate spurie, sulle relazioni fra il Merisi e il Guercino. Ma in altri casi gl'indizî ci paiono tali da essere presi in una maggiore considerazione. Dice il Malvasia (ediz. d. 1674, II, 10) nella vita di Guido — un'artista particolarmente bene indiziato per l'interesse che dimostrò anche in Roma nelle opere del Caravaggio — che trovandosi questi ancora alla scuola dei Carracci, capitò in Bologna un quadro del Caravaggio, e precisamente un « San Tommaso incredulo », presso i signori Lambertini. Il quadro rivelava già la tipica contrastata maniera del maestro, ed Annibale ne avrebbe tratto considerazioni che involontariamente avrebbero stimolato Guido a creare una maniera di chiaro su chiaro del tutto opposta a quella del lombardo. Chi prendesse la narrazione alla lettera dovrebbe, per la presenza d'Annibale in Bologna, porre l'avvenimento non più tardi del 1594 o del 1595, anno in cui Annibale passò in Roma; e concluderne che il nuovo stile del Caravaggio, quello che si afferma per la prima volta nel Martirio di san Matteo più ancora che nella Vocazione, avrebbe già avuto vita a quei giorni.

Ma che credito è da fare ad una tale tradizione? Il Malvasia, di certo non sospetto di tenerezza per il Caravaggio, cerca di confermarla ripetutamente, a proposito dell'incentivo che quell'opera del naturalista avrebbe costituito non soltanto per il Reni, ma per lo Spada, il Garbieri, il Tiarini; e ciò parrebbe intanto dimostrar reale la venuta di quell'opera in Bologna. A quale data?

Digitized by Google

Anche a questo proposito, ci sembra che una conferma a quella che il Malvasia parrebbe proporre, verso il 1594-'95, si ritrovi in certe opere dello stesso Annibale che immediatamente precedono la sua venuta in Roma. Dipinti come il « Cristo sorretto da angeli » a Dresda, e il « San Rocco

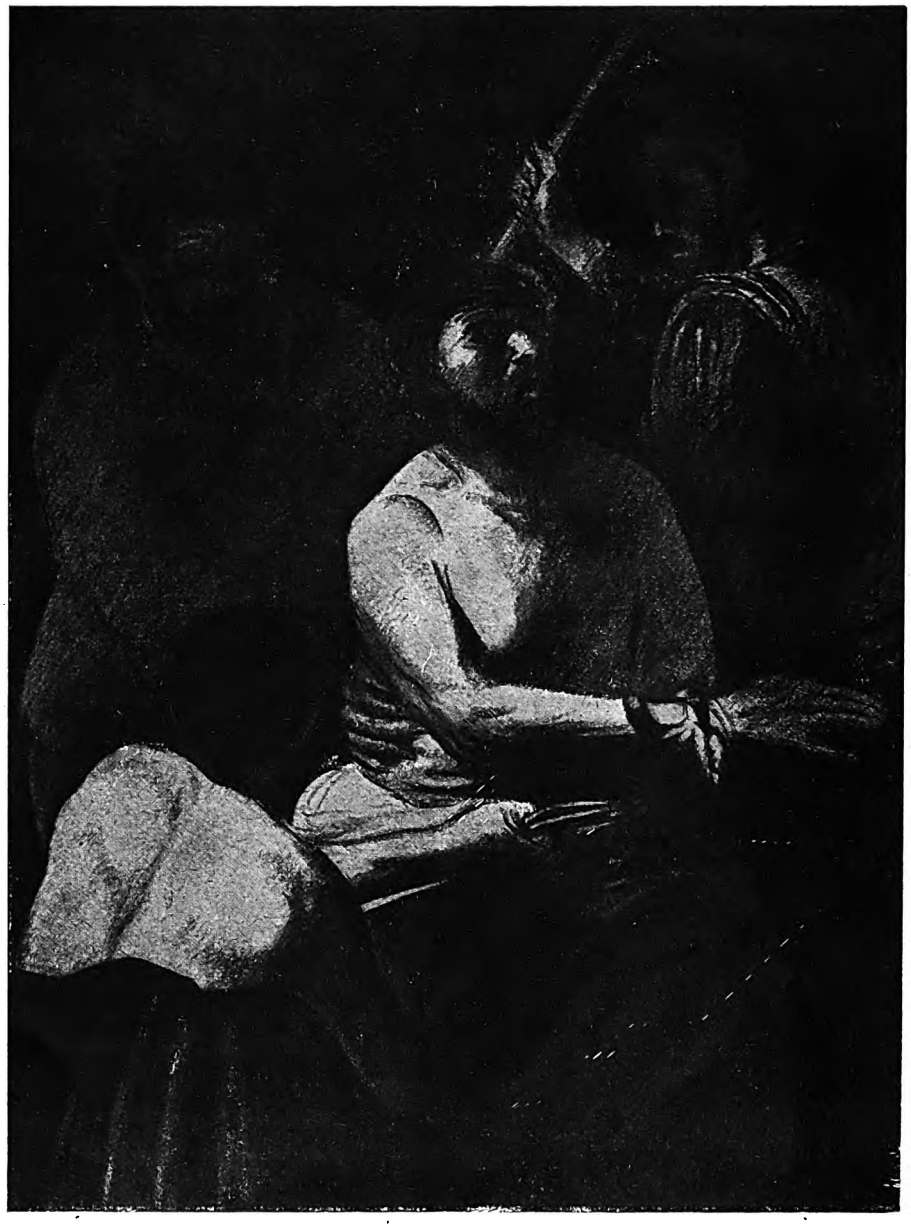


Fig. 2. — Firenze, collezione Cecconi.
Da una copia antica di una « Coronazione di spine » del CARAVAGGIO.

guidato da un angelo » già nella Galleria Orléans ed oggi nel Museo Fitzwilliam, a Cambridge, databili quasi sicuramente poco prima che il pittore lasciasse Bologna, sono gli unici, si noti,

Digitized by Google

dove Annibale (1) dichiari di aver tratto partito non soltanto dal chiaroscuro generico del Tintoretto e del Correggio, ma anche da quello assai più nuovo del Caravaggio, oltrechè dalla sua altrettanto insueta naturalezza. Se una cronologia ad annum venisse a controllare la verisimiglianza che sembra proposta dalla consecuzione stilistica, penso che anche per questa via verrebbe a ribadirsi che il nuovo stile del Caravaggio era già formato verso il 1595; cioè ch'egli aveva già pubblicato o stava pubblicando a quei giorni il « Martirio di san Matteo ».

A queste precisioni sullo sviluppo di Annibale, in relazione al diffondersi degli spiriti caravaggeschi, altre se ne potrebbero aggiungere, a mo' di conferma, sulle mutazioni contemporanee

Fig. 3. — Da LUDOVICO CARRACCI: La « Coronazione di spine ».

Fig. 4. — Grasse, cappella dell'ospedale. P. P. RUBENS: « Coronazione di spine » (particolare).

di Ludovico; la cui portata forte e continua sull'arte di Annibale non ci pare, del resto, ancora messa in luce abbastanza. È significativo, intendiamo, che i pochi spunti di sentore caravaggesco nell'arte di Ludovico, compaiano anch'essi in un tempo che può esser difficilmente segnato altrove che verso la metà dell'ultimo decennio del '500. Una determinazione puntuale dei tempi della « Flagellazione » e della « Coronazione di spine » di Ludovico (2), venute entrambe dalla Certosa alla Pinacoteca di Bologna, sarà certamente decisiva per confermare le nostre illazioni sulla cro-

(1) Per la prima delle due opere anche il Voss (Römische Barockmalerei) giunge a una datazione poco diversa. — Un confronto sarebbe anche interessante fra la composizione di Annibale al Louvre conosciuta sotto il nome di « Madonna delle ciliege » e la « Sacra Famiglia col san Giovannino » del Caravaggio. Purtroppo la composizione del Merisi è nota fino ad oggi soltanto attraverso la copia, meno che mediocre, del Museo di Berlino; ed anche l'altra copia che si trova nel Museo di Tours, sebbene più antica e migliore, non lascia che supporre una datazione dell'originale tra il 1595 e il 1600.

(2) La datazione di queste due opere, proposta dal Friedländer verso il 1594, nel suo valido « Contributo alla cronologia e all'iconografia di Ludovico Carracci » *(Cronache d'Arte*, 1925), ci parrebbe, in seguito ai confronti col Caravaggio, da spostare qualche anno più tardi.

Digitized by Google

nologia del Caravaggio. Una cosa, intanto è ben certa: nella « Coronazione » suddetta (fig. 3), la singolarissima positura delle mani del Cristo, legate ai polsi in modo che l'una venga a proiettarsi in iscorcio verso lo spettatore, l'altra invece si svolga in profilo, è un motivo attinto inconfutabilmente dall'opera d'egual soggetto del Caravaggio; smarrita, è vero, nell'originale, ma, già da molt'anni, da noi ravvisata nella copia fedele della Raccolta Cecconi, a Firenze (fig. 2); e, quel che raddoppia l'interesse, codesto motivo del Caravaggio parve così nuovo da costringere anche il Rubens a riprenderlo nella « Coronazione di spine » (fig. 4) dipinta sui primi del 1602 per Santa Croce in Gerusalemme.

L'originale caravaggesco, di un concepimento, per quanto se ne può inferire dalla copia, sviluppatissimo come legatura di macchia quasi detonante, può riportarsi a un tempo alquanto più antico dei quadri di Santa Maria del Popolo; forse intorno al 1598; lo stesso quadro di Ludovico che, in qualche modo, ne deriva, non potrebbe permetterne una datazione più tarda. Ora, ci pare evidente che un lungo respiro occorra per giungere dal « Martirio di san Matteo », ancora così frammentato, a un'opera di tale legatura; ed ecco indicato anche quest'altro cammino, tortuoso fin che si vuole, per ricondurci circa il 1595 come data più probabile per il secondo dei quadri di San Luigi.

È certamente spiacevole che la cronologia di questo decennio del Caravaggio non possa fondarsi, come si vede, su null'altro che indizî; ma appunto perciò occorre indugiarsi a raccoglierne il maggior numero (1); con la speranza di finir meno discosti che sia possibile dal vero. Seguitiamo.

Del 1597 è la citazione in un testamento d'un quadro del Caravaggio con la « Morte di san Francesco » (2); il pittore aveva dunque già trattato a quell'ora, un argomento che basta da solo a denunciare i proprî rapporti con le motivazioni drammatiche che sorgono circa il tempo in cui s'iniziano e il concepimento del « Martirio di san Matteo » e la serie dei drammi sacri a mezze figure, come sono le prime redazioni della « Cena in Emaus » o del « San Tommaso Incredulo ».

Un'altra referenza, ancora inedita, è del 29 febbraio 1596.

A tutti è notissima la stupenda « canestra di frutta » della Pinacoteca Ambrosiana, la quale è già citata in un codicillo del 1607, come appartenente al gruppo dei quadri che formarono il primo donativo del cardinale Federico Borromeo. Il cardinale stesso descrive l'opera più tardi nel suo « Museum »: « Nec abest gloria proximae huic fiscellae, ex qua flores micant. Fecit eam Michael Angelus Caravagiensis Romae nactus auctoritatem... » (ediz. d. 1754, p. 132).

---

(1) In questo numero tuttavia non vorremmo mai riporre l'apparentemente notevole citazione, in isfavore del Caravaggio, che si legge in una delle lettere, a firma Federigo Zuccari, pubblicate dal Ticozzi in appendice al VII volume della edizione ottocentesca delle Lettere Pittoriche del Bottari. Le lettere in questione, difatti, sebbene siano state ritenute autentiche anche dal Guhl che le ripubblicò nella sua raccoltà di « Künstlerbriefe » (II, 36, 37), ad un attento esame si rivelano null'altro che una falsificazione, dovuta probabilmente al Ticozzi medesimo, allo scopo di esaltare le glorie dell'antica arte lombarda, e persino del quattrocento lombardo, in un gusto del tutto alieno da quel dello Zuccari; senza contare le molti flagranti incongruità cronologiche che vi si contengono. Per compir l'opera, il Ticozzi, in una nota, dichiara che gli originali delle lettere si conserverebbero negli archivi del Collegio Borromeo in Pavia; dove, per altro, credo che il ricercarle sarebbe tempo gettato.

(2) L'antichità della citazione, pubblicata dal Ioppi (Miscellanea di Storia Veneta, vol. XII, append. p. 41), e richiamata in luce recentemente dal Borenius (*Apollo*, Luglio 1925, p. 26), non permette di dubitare della giustezza dell'ascrizione. Il quadro si trovava fino al 1894 nella chiesa di San Giacomo di Fagagna nel Friuli; non sappiamo se vi sia ancora. Purtroppo quello di soggetto affine, nel Museo di Udine, nel quale il Venturi ha proposto di identificarlo (*L'Arte*, 1928, II) non può appartenere al maestro; potrebbe tutt'al più derivare da un originale verso il 1594. Un'altra derivazione alquanto migliore — almeno a giudicar dalla fotografia — pare essere quella trovata dal Dott. Marangoni presso un privato, a Trieste.

Digitized by Google

Viene spontaneo di pensare ad un dono del cardinale Del Monte al grande arcivescovo di Milano. Ora ecco che proprio in una lettera (1) datata « Di Roma il giorno del bissestro del 1596 » il Del Monte, dopo aver ringraziato il Borromeo dell'invio di certi preziosi bicchieri, soggiunge che, in verità, da tempo avrebbe dovuto comparirgli con dipinti, ma, séguita: « bene la supplico ad escusare la tardanza che io ho da fare con persone che bisogna che mi armi di patienza ». L'allusione del cardinale al suo intrattabile provvisionato, il Caravaggio, non potrebbe essere più palese; altrettanto evidente che il Borromeo non avesse fino a quella data ricevuto in dono dal Del Monte alcun dipinto dal nostro pittore; donde la probabilità che l'invio della « caravagensis fiscella » seguisse di lì a poco.

È bensì vero che la « canestra » Ambrosiana si suole comunemente riporre tra le prime opere del maestro; senonchè a una tale opinione non ci siamo mai sentiti di accedere. Che il Caravaggio abbia sempre insistito a considerare la « natura morta » sullo stesso piano della « historia » non è dubbio per chi abbia dell'arte sua un intendimento sano; ed è ancora un pregiudizio classicista — quello d'una diversa dignità di classi nel rappresentabile — che fa dire al Bellori: « ma esercitandosi egli di mala voglia in queste cose, e sentendo gran rammarico di vedersi tolto alle figure »; servendo, d'altronde, a sfatare pienamente una così profonda storpiatura della molto semplice estetica caravaggesca, la frase del Caravaggio medesimo al Giustiniani, e dal Giustiniani preziosamente tramandata: « E il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figura ». Come dunque il Caravaggio seguitò a considerar sullo stesso piano delle figure, i fiori e le frutta, e così seguitò a dipingerne. La canestra dell'Ambrosiana ne è un esempio intorno al 1596; la composizione del lume, e, vorrei dire, l'umile dramma biologico che si svolge dall'ombroso contatto di quei « vegetabili », sono nello stesso ordine delle composizioni sacre di questi anni; si veda quale un distacco la « fiscella » Ambrosiana venga a segnare dall'altra canestra che il primitivo fanciullo della Galleria Borghese reca fra le braccia; e come invece non ne presenti di apprezzabile da quella deposta sul tavolo dell'« Emaus » di Londra: un quadro assai più antico di quello che si suol credere, e anch'esso, per noi, dei tempi di San Luigi; verso il 1595.

Tanto ci è stato possibile radunare d'indizî dispersi per giungere alla convinzione che il grosso dei lavori della cappella Contarelli non è da riporsi oltre la metà dell'ultimo decennio del Cinquecento: e che, dunque, verso il 1595 lo stile nuovo del Caravaggio era completamente in auge; e, se non proprio diffuso, conosciutissimo anche fuori di Roma.

* * *

Dei quadri di San Luigi, soltanto il secondo San Matteo, come s'è detto, ci pare appartenga ad epoca più avanzata, poco prima dei quadri del Popolo; restando dunque vacante nell'attività del pittore, quasi un quinquennio; nel quale per giunta, viene a mancarci pressochè ogni riferimento che non sia stilistico.

Ma, anche senza rammentare che i quadri sacri di mezze figure dovettero spesseggiare in quest'anni e che molti ne sono oggi smarriti (si pensi all'originale della già citata « Coronazione di spine », all'« Ecce Homo » dei Massimi, alla « Presa di Cristo » per il Mattei, alle successive redazioni del « San Tommaso Incredulo » e dell'« Emaus », due delle quali, più tarde di quelle

(1) Biblioteca Ambrosiana, carteggio del cardinale Federico Borromeo, Cod. G. 173, fol. 239.

Digitized by Google

già note a Berlino e a Londra, si conservano, in istato miserevole, nel Museo di Messina), è appunto un riferimento stilistico che ci costringe ad assegnare al mezzo di quest'epoca proprio la Madonna di Sant'Agostino; venendo dunque ad infirmar gravemente il documento che parrebbe riferirla al triennio 1603-1606. Si storca come si vuole quella testimonianza: certo si è che la struttura arcaica, schematica, parzialmente statuaria, della « Madonna dei Pellegrini », non può, a nostro avviso, oltrepassar che di poco la redazione del Martirio di San Matteo, così come la modellazione e il resultato insolitamente plastico e « plane rotundus » di alcune parti essenziali si richiama ad altra opera di quei tempi, com'è l'« Amor vincitore » di Berlino. A stento, insomma, ci potremmo indurre a segnare sotto la Madonna dei Pellegrini una data posteriore o diversa dal 1597. E, all'uopo, ci vorremmo persino appoggiare a qualcosa che è pure un documento. Il Baglione, intendiamo, cita l'opera immediatamente dopo quelle di San Luigi: attestazione da tenere in debito conto dal momento che tutto il rimanente dei dipinti in pubblico del Caravaggio — quadri del Popolo, Deposizione, Madonna del Serpe, Morte della Vergine, — è da lui elencato in una consecuzione che si ritrova del tutto in concordia coi dati di una accertata cronologia. O perchè avrebbe il biografo turbato l'ordine dei tempi proprio e soltanto nell'occasione della Madonna di Sant'Agostino? A noi pare che la accuratezza del Cavalier Baglione nel registrare la successione cronologica delle opere di suoi coetanei non sia ancora apprezzata al giusto; lo fosse, che i resultati delle ricerche ne proverrebbero sùbito più spediti e più ricchi.

* * *

Rieccoci, di transito ancora per il secondo « San Matteo », ai dipinti di Santa Maria del Popolo; dipinti che il Pevsner ripone poco prima del 1600, fondandosi sulla iscrizione della cappella; che noi, per altro, già dal 1913, avevamo più precisamente collocati nel 1600-1601, collazionando quella stessa iscrizione (la quale sola non verrebbe a stabilire che un estremo ante quem) con la descrizione di Santa Maria Populosa pubblicata nel febbraio del 1600 dall'Alberici — il quale, giova notarlo, era un bergamasco di Sarnico; — dove tutte le variazioni intervenute nella Chiesa, dal tempo della edizione latina del libro, cioè dal 1598, sono esplicitamente aggiornate fino al 20 gennaio del 1600 (pag. 88); e dove, tuttavia, la cappella dei SS. Pietro e Paolo appare ancora nella forma antica, senza traccia delle innovazioni compiutevi — dopo quella data, dunque, ed entro il 1601 — per volere di Tiberio Cerasi.

I due quadri del Popolo stabiliscono per noi l'ultima forma assunta dall'arte del maestro; noi non vediamo contrarietà di sorta o sviluppi decisivi tra di essi e, per esempio, i dipinti compiuti a Napoli e in Sicilia. Di conseguenza, la partizione del Pevsner tra un periodo di composizione « barocco-drammatica » del Caravaggio medio ed uno « di pieno barocco chiaroscurale » del Caravaggio estremo, a parte l'uso, per noi inammissibile, del termine di « barocco » nell'occasione del Caravaggio, ci pare, a dir vero, intinta di soverchio schematismo.

In ogni caso, il nostro viaggio cronografico non avrebbe altre ragioni di seguitare più in là (1);

(1) Il Pevsner ha, per questa parte, riassunto utilmente, e con sufficente esattezza la scienza dell'argomento. Giustamente egli continua a riporre dal 1605 al 1606 le opere compiute per il Cardinale Scipione Borghese, come il « Davide » e la « Madonna del Serpe »; e vediamo con piacere che non vi abbia incluso l'« Emmaus » di Londra, opera di certo molto più antica; mentre ci duole ch'egli non accetti nello stesso gruppo l'autenticissimo San Gerolamo della Borghesiana, che corrisponde punto per punto alla descrizione del Bellori. Sta bene anche con le date 1605-1606 per la morte della Vergine; 1607 per la Madonna del Rosario; 1608 per le cose di Malta; e 1609 per quelle di Sicilia; se ne togliamo

Digitized by Google

i tempi capitali dell'ultimo decennio essendo già tutti chiaramente risolti da quando la data di un'opera capitale come la Deposizione è stata felicemente riscoperta e fissata tra il 1602 e il 1604; e le tappe ben note delle ultime sciagurate peregrinazioni del pittore, dopo la fuga da Roma nel 1606, venendo a cadere a guisa di interpunzioni affannate, ma nitidissime, sulla cronologia delle opere condotte a Napoli, a Malta, in Sicilia: fino al punto fermo, al non plus ultra della morte, « seguita di suo male », il 18 di luglio 1610, « in un luogo della spiaggia » di Port'Ercole.

(continua)

ROBERTO LONGHI

---

però quella di Siracusa, che (contrariamente a quanto scrive il Pevsner) trovandosi nel più naturale punto d'approdo per il ritorno da Malta, deve appartenere ancora al 1608; giacchè nel dicembre di quell'anno il Caravaggio già imprendeva lavori in Messina. (E si noti che anche il Bellori fa pervenire il Caravaggio da Malta direttamente in Siracusa).

Al soggiorno siracusano del 1608 si riferisce anche un singolare episodio, certamente genuino e non privo d'interesse per la mentalità e la cultura del Caravaggio. Su di esso ha richiamato la mia attenzione il Prof. Giuseppe Agnello, additandomene cortesemente la fonte nel raro libretto di Vincenzo Mirabella: « Dichiarazione della pianta delle antiche Siracuse etc. » Napoli, Scorriggio, 1613. Ivi, a pagina 89, dove è parola delle « Prigioni Lapicidine » si legge questo strabiliante episodio: « E mi si ricorda, che avendo io condotto a veder questa carcere quel pittore singolare dei nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose di natura disse: — Non vedete voi come il Tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volle altronde pigliare il modello che da quello che la natura per lo medesimo effetto fabbricò. Onde ei fece questa Carcere a somiglianza d'un Orecchio. Le cosa sì come prima non considerata, così dopo saputa, ed esaminata ha portato a' più curiosi doppio stupore ». — A parte il tono troppo accademico e direi « notomico » che l'osservazione « naturalistica » del Caravaggio viene ad assumere nel racconto del Mirabella, nessun dubbio che il fatto, riferito nel 1613, sia veramente avvenuto nel 1608; e che, insomma, l'origine della famosa e corrente denominazione dell' « Orecchio di Dionisio » non si debba ad altri che a Michelangelo da Caravaggio.

Digitized by Google

Fig. 1. — Prato, Duomo (Cappella dell'Assunta). - GIOVANNI DI FRANCESCO: Fascia decorativa d'affresco.

RICERCHE SU GIOVANNI DI FRANCESCO

Per il chiarimento dei molteplici, spesso divergenti, o persino contrastanti svolgimenti dello spirito formale nella Firenze della prima metà del Quattrocento, alcuni pittori che di certo non riesciranno mai ad accomodarsi nei primissimi posti, resultano tuttavia (forse proprio perchè la loro scarsa energia creativa li rendeva ad un tempo egregi conservatori del vecchio ed eccellenti ricevitori del nuovo) singolarmente illuminanti e indicativi; e la considerazione degli studiosi si va, di fatto, rivolgendo ad essi con più solerzia che per l'addietro.

Per mala sorte, l'ultimo volume (IX) dello « Sviluppo delle scuole della pittura italiana », che R. Van Marle ha dedicato appunto a quell'intricato momento della pittura toscana, non pare aver portato nelle conoscenze che già si possedevano l'ordine che si sarebbe potuto invocare; nessuna traccia di sforzo sintetico, quale invece si riscontra, spinto ad un rigore quasi implacabile, nei saggi molto notevoli di Friedrich Antal sul « Goticismo nel Quattrocento » (Jahrbuch Prussiano del 1925) e sullo « Sviluppo della pittura del Tre e del Quattrocento in Siena ed in Firenze » (Jahrbuch für Kunstwissenschaft del 1926); e, quanto alle conoscenze delle personalità singole, un retrocedere, spesso, alla confusione che regnava nell'argomento prima dei preziosi contributi presentati nell'ultimo venticiquennio dal Toesca, dal Gamba, dal Sirèn, dal Salmi, dal De Nicola, e pochi altri.

Ma codesti studî eran, di preferenza, rivolti su fatti d'arte che, sebbene occorrano per parecchi decennî addentro nel Quattrocento, son, tuttavia, profondamente legati allo spirito trecentesco.

Sono essi talora moti rigorosamente tradizionali, come in Bicci di Lorenzo (1) salvo il breve tentativo al seguito di Gentile, o persino arcaisti come nel maestro — o nei maestri — della Madonna Straus e della « Coronazione degli Innocenti » (2); e si vorrebbe avanzare che codesta

(1) Si vegga, per esempio, nel 1435, lo schietto trecentismo del suo massimo resultato: la « Visitazione » del Museo Capitolare di Velletri, solitamente attribuita a Luciano da Velletri, e così ancora dal Van Marle (VIII, 422; IX, 34); a Bicci bene restituita da M. Logan Berenson, in *Rassegna d'Arte*, 1915, 209.

(2) Intendo della Madonna già nella raccolta Kerr Lawson, ora in quella Straus a New-York. Vedila riprodotta in Van Marle (IX, 91) sotto il nome del Pseudo-Ambrogio di Baldese. Ma il Van Marle che sotto questa insegna provvisoria pubblica le cose più disparate e persino (a pag. 90) una Madonna di almeno cinquant'anni posteriore, certamente del « Maestro Esiguo » (Vedi, *Vita Artistica*, II, 68-69), non si avvede per contro di aver già illustrato sotto nome diverso altre opere dello stesso maestro della Madonna Straus, per esempio, la « Madonna con un Sant'Antonio Abate e un Santo Vescovo » in una collezione privata, attribuendola al raro Peregrinus (VIII, 267). Allo stesso maestro della Madonna Straus, che deve essersi iniziato in una cerchia affine a Lorenzo Monaco (vedere le anconette di Siena e di

Digitized by Google

ripresa della ben regolata semplicità trecentesca, accanto alla fioritura lineare della cerchia di Lorenzo Monaco, fosse l'unico impulso — d'ordine morale più che formale — ricavato da costoro di sui primi accenni della nuova semplificazione quattrocentesca.

E, ricordata la reviviscenza line[illegible]a, anch'essa, singolarmente formalistica e accademica in confronto ai grandi prototipi senesi — [illegible]ano talora, nei pressi di Lorenzo Monaco, più complicate fioriture bislacche, ma non prive di ritmica, se anche popolaresca, che davan fuori artisti come Rossello di Jacopo Franchi, o il cosiddetto « maestro del Bambino vispo »: cugini di certi spagnoli e francesi meridionali della stessa epoca.

Tal altra volta il ritmo, scandito su accenti di maggiore efficenza fisionomica e narrativa si irrobustiva in arabeschi più polposi e quasi barocchetti, come in Giovanni del Ponte; in congenialità d'intenti con un Taddeo di Bartolo in Siena, un Michele di Matteo a Bologna, un Semitecolo nel Veneto, e tant'altri, per ogni dove, in Italia.

Qui, poi, già si costeggia la riviera sinuosa e popolatissima del cosidetto « gotico internazionale », o, come, non senza efficacia, lo denomina lo stesso Van Marle, « cosmopolitano »; ed anche a voler lasciar da parte il fatto più solenne e più complesso di Masolino, occorre riconoscere che in vicinanza di Gentile allora in Firenze, non ne manchino adepti in Toscana, anche per il lato di preziosa premura, quasi da cronisti mondani, nella trascrizione del costume e dei gesti più in voga; si pensi a Parri Spinelli, che salda così gentilmente il Trecento senese con la moda ultima, o a quell'innominato pittore fiorentino che non soltanto dai tondi del « Giudizio di Paride » nel Bargello e nella collezione Leroy, del « Ratto di Elena » a Richmond, ma anche da argomenti sacri, come, ad esempio, dall'anconetta n. 5 del Museo Fogg, si rivela come un alterego fiorentino di Giovanni di Paolo (1); e che forse più tardi, sotto il filtro più sottile di Domenico Veneziano, potrebbe essersi spinto al segno di creare la luminosa eleganza della Madonnina nella collezione Davis (2).

Senonchè, s'è pur detto, codesti moti marginali e periferici, anche svolgendosi, e non senza successo, in tempi che già hanno operato ed operano Masaccio e Donato, Paolo Uccello e Andrea del Castagno, han le radici affondate nel terreno trecentesco; di modo che occorre bene distinguerli, da un'altra tendenza impersonata in una schiera non scarsa di pittori, con cui s'iniziano quelle che da tempo amo definire come interpretazioni gotiche del rinascimento; tendenza che, nella sua lata diffusione in tutta Italia per un gran tratto del secolo, ho inteso di rappresentare genericamente nel mio saggio su Lorenzo da Viterbo, togliendone l'occasione dal vedere ascritti al Delitio, cioè ad uno dei più paradigmatici rappresentanti di quello stile, quegli affreschi di

---

Cambridge), si deve anche assegnare, in un periodo anteriore, l'Annunciazione all'Accademia di Firenze (Brogi 22219); molto affini gli sono anche i due santi Francesco e Caterina già agli Uffizî (n. 59 e 60) solitamente attribuiti a Parri Spinelli (Van Marle, IX, 230-231), ma che a Parri non appartengono; e così anche l'anconetta della « Coronazione della Vergine » nel piccolo Museo dell'Ospedale degli Innocenti che servì al Sirèn, seguito dal Van Marle (IX, 310-313), per designare un gruppo di opere di carattere molto diverso. Vedi la nota seguente.

(1) I tondi del Bargello, Leroy e Cook sono già stati posti in relazione (vedi il catalogo di Richmond redatto dal Borenius): il Van Marle trascura queste opere. Quanto all'anconetta Fogg essa venne, come s'è detto, attribuita al Maestro della Coronazione degli Innocenti col quale non ha relazione. Allo stesso maestro dell'anconetta Fogg, ma in un periodo anteriore, appartiene invece, verisimilmente, il « Crocefisso con ploranti » presso il sig. Volterra, pubblicato dal Van Marle (IX, 307) come « Scuola di Masolino ».

(2) Il Salmi propone di ascrivere quest'opera, che nel Van Marle figura sempre sotto il nome di Masolino (IX, 281), allo stesso autore della « Annunciazione » Lanckoronsky (*Dedalo*, giugno, 1928, pag. 13 e 19); quest'ultima appartiene invece, per noi, allo stesso pittore cui tocca la lippesca anconetta di Madonna con angeli, fra San Pietro e Sant'Antonio, a Chantilly (n. 12).

Digitized by Google

Tagliacozzo, dove si legge, per contro, al pari che negli affreschi di Viterho, un'interpretazione in prevalenza rinascimentale d'una materia in prevalenza gotica.

In questo territorio di rinascimento umbratile e svagato, o, se volete, di gotico ombreggiato di rinascimento, anche senza contare che vi soggiornano a lungo persone altissime quali l'Angelico e, per gran tratta, Domenico Veneziano (come la ricostituzione della predella di Santa Lucia de' Bardi è venuta a dimostrare ad un segno che quasi non si sarebbe osato presumere), abitano per intero, come in un suburbio, parecchi curiosi e preziosi « camerieri di grandi uomini »; e su di essi anche si appunta da qualche tempo, con maggiore insistenza, lo sguardo dei ricercatori.

Sono, ad esempio, recenti i tentativi di risvegliare dal limbo una personalità fabulosa com'è quella di Dello; se anche con esito negativo, oggi soprattutto che la completa edizione fotografica dell'interminabile « retablo » di Salamanca (nell'ultimo numero dell'*Archivo Español*) ha dimostrato, in buon accordo con le nostre osservazioni di due anni or sono (*Vita Artistica*, I, 131), non esser quasi lecito, in tale disgraziata occasione, parlare non dico di rinascimento, ma quasi d'arte italiana; soltanto invece di un modo genericamente cosmopolitano, di qualità poi, parecchio grossa e tardona. Tanto, anzi, da farci chiedere se l'unica possibilità di rivedere Dello in Firenze non stia in quelle parti del Chiostro Verde (Storie dei Progenitori) similmente esotiche e sguajate e affette da gigantismo, che per non offrire alcun riscontro convincente con il Paolo Uccello conosciuto, si solevano riferire evasivamente al primo periodo di questo grande.

Con miglior esito, all'insaputa l'uno dall'altro, l'Offner (Italian Primitives at the Yale University, 1927) e il Salmi (Gli affreschi della Collegiata di Castiglion d'Olona, in *Dedalo*, Giugno 1928) hanno diradato parecchie ombre intorno alla figura di Paolo Schiavo; giungendo a risultati consimili, ma che pure, dalle varianti, dimostrano la necessità di perfezionare ancora la fisonomia di un pittore, i cui riportaticci, per dir così, son sempre i benvenuti, per aver egli praticato, ad evidenza, con i maggiori dell'epoca (1).

L'Offner, da parte sua non tace il dubbio che le opere migliori ch'egli s'industria ad attribuire a Paolo Schiavo (come il cassone della Yale University, cui notiamo, occorre riunirne un altro, anche più stupendo, con le « Storie di Diana », presso il De Burlet), non possano provenire da una specie di « super-Paolo »; e il dubbio è preziosissimo, talmente quelle opere sembrano alludere alla possibile esistenza di un « Masaccio ornato », anteriore al « Masaccio senza ornato » di cui parla il Landino.

Quanto al Salmi, da uno studio molto perspicuo degli affreschi della Collegiata di Castiglion d'Olona, nelle pareti sottoposte alla vôlta di Masolino, egli bene giunge a distinguere due mani; senonchè la nostra opinione diverge dalla sua in questo, che Paolo Schiavo, di sulle opere

(1) Il Van Marle (IX, 38-43) non ha avuto il tempo di fruire delle ultime ricerche relative a Paolo Schiavo. Ma, allo scopo, avrebbe potuto valersi della più antica bibliografia sull'artista. Fino dal 1869, per esempio, il von Zahn (Jahrbuch d. Kstwiss.) faceva il nome di Paolo Schiavo per quella parte degli affreschi di Castiglione che non toccano a Masolino. Nel 1915 il Dami (*Bollettino d'Arte*, pag. 232-233) forniva un primo catalogo dell'artista, dove già compaiono parecchie delle opere riprese in esame dall'Offner, oltre ad altre che non gli spettano di certo (per esempio la Crocefissione e Ascensione all'Accademia che alludono — la prima specialmente — agli inizî di Neri di Bicci), ma che anche il Van Marle gli ascrive fondandosi sull'indicazione del cartellino. Egualmente errate sono nel Van Marle le nuove ascrizioni a Paolo Schiavo; l'« Annunciazione » in Sant'Andrea di Brozzi, incrocio si direbbe di Giovanni da Ponte e del maestro del Bambino vispo, i « due Santi col donatore » presso il Volterra, affini a Bicci di Lorenzo, etc.

Più affini a Paolo Schiavo, certamente di suoi coetanei, sono il trittico di « San Giuliano » nel Museo di San Gemignano, che il Van Marle illustra (IX, 67) come maniera di Rossello di Iacopo Franchi, e la Madonna, già nella raccolta Crawshay a Roma, che compare (VIII, 261) come opera probabile di Arcangelo di Cola da Camerino.

Digitized by Google

sicure in Firenze (cui bene l'Offner ha ravvicinato una Madonnina nel Fitzwilliam Museum di Cambridge, già attribuita dal Sirèn a Parri Spinelli, e simile ad altra, in una collezione privata di Roma, che gioverà illustrare fra breve), ci pare s'identifichi proprio col pittore di Castiglione che il Salmi lascia invece nel limbo degli anonimi (1). Quanto al secondo pittore, caduta la possibilità di identificarlo con Paolo Schiavo, il Salmi stesso ha spianato chiaramente la via della risoluzione, indicandone le relazioni palmari con l'affresco di Lorenzo Vecchietta nell'Ospedale di Siena, dipinto nel 1440; tanto palmari che — anche per la precisa collimazione dei dati cronologici — occorre domandarsi se proprio il senese Vecchietta non abbia esordito poco prima, collaborando ad un'impresa fiorentina, accanto a Masolino e a Paolo Schiavo, nella Collegiata di Castiglione; ciò che, in verità, gli innumerevoli fiorentinismi del suo stile, sebbene profusi ed appesi a guisa di ex-voto in un microcosmo gotico e irrealista, suggerivan da tempo.

Questo è anche il crocicchio migliore per intendere come occorra considerare quasi ad un fiato il secondo venticinquennio del Quattrocento così in Siena che in Firenze; ciò che si soleva fare, nei riguardi senesi, soltanto per Domenico di Bartolo; ciò che lo Antal ha bene amplificato ad una visione più complessa di affinità generiche; distinguendoci tuttavia da lui, la convinzione che tali affinità non siano soltanto da intendere nel senso meramente gotico al quale egli dà una prevalenza schiacciante, sì in quello della precisa immissione, entro uno scenario gotico, di frammenti rinascimentali, i quali, sebbene privi di un legame d'intelletto sistematico, non son tali da disciogliersi in puro goticismo, per la prepotente evidenza che in essi permane di un interesse plastico, lineare, prospettico, e via dicendo.

Non è qui luogo a raccogliere per disteso tali testimonianze in Siena; ma, oggi che il Vecchietta, già ritenuto per un seguitatore integrale del Sassetta, appare assai bene collocato nella civiltà complicatissima antico-moderna della Firenze fra il '30 e il '40, è anche il caso di additare che le somiglianze tra lui e il Sassetta, non sono soltanto il prodotto del loro generico goticismo, sì anche dell'affinità loro nel modo di carpire, o meglio dispiccare, a guisa di germogli freschissimi, alcune fra le qualità più affascinanti del primo rinascimento fiorentino; certamente; anche da parte del Sassetta.

Lo spazio, com'è inteso nel trittico di Asciano, non è precisamente il medesimo, nel concepimento, che nel famoso trittico di Pietro Lorenzetti o nell'altro del Fei; è possibile rilevarlo, appunto per la discendenza generica dello schema da quello già usato dai due trecentisti: chè, specificamente, la nuova perspicuità di vano, lo scorto del soffitto e del camino, recano già un sentore dei primi esperimenti fiorentini. Siamo intorno al 1430. Nel 1432, nella pala di Chiusdino, lo scorto della gamba destra del Bimbo, inflessa nel vuoto, verso lo spettatore, è un motivo cavato da qualcuno dei novatori fiorentini; quanto agli angeli, che, dietro il trono, coronano la Vergine, in uno scorcio travolto verso l'interno, v'è poco da esitare nell'ammettere ch'essi rivelano lo studio dello stile di scorcio orbitale di Paolo Uccello. Della lontananza dietro il San Francesco di Borgo

(1) A noi non par dubbio, come pare al Salmi, che anche l'Annunciazione (su tavoletta) nella collegiata di Castiglione appartenga all'« anonimo pittore », cioè, per noi, Paolo Schiavo. Se ne vedano le strette relazioni con la predella del polittico della « Misericordia » di Piero a San Sepolcro, dove Paolo Schiavo potrebbe assai bene avere operato come aiuto dopo il 1445. — Il discepolo lombardo di Paolo Schiavo cui il Salmi tenderebbe ad attribuire la tavoletta in questione, cioè l'autore della bella « Adorazione dei Magi » già nella raccolta Lazzaroni, si manifesta, invece, sempre più schiettamente lombardo, anche in altra tavola della « Visitazione », recentemente sul commercio a Milano, dove le figure di secondo piano sono in relazione con la tarda miniatura gotica tipo Belbello da Pavia. La stessa mano compare anche nella « Coronazione della Vergine » del Museo Civico di Cremona (Toesca, La pittura etc. in Lombardia, 1912, fig. 463).

Digitized by Google

San Sepolcro abbiamo già detto altrove; e qui si aggiunge che anche la valle arata e carreggiata dietro lo « Sposalizio di San Francesco » a Chantilly, è di quella stessa geometria fiorentina della quale fa uso frequente, nei lontani, il capzioso agrimensore Giovanni di Paolo. Nè sono da dimenticare le deformazioni di grottesco drammatico che talune violenze d'ammaccatura plastica di fonte Masaccio assumono nell'altro grande senese Pietro di Giovanni d'Ambrogio (1).

Dopo tali rilievi di precise desunzioni fiorentine da parte di grandi senesi, meno stupisce avvertire come, e replicatamente, artisti fiorentini e di ceto alquanto più basso, potessero scambiarsi per seguitatori di quei senesi medesimi. Il Berenson, nel raccogliere le tracce del séguito del Sassetta, vi ha, per esempio, per due volte incluso opere che sicuramente appartengono al fiorentino Andrea di Giusto (2): anche codesta, un'altra figura da ammettere nel gruppo che qui s'è appena abbozzato; e che, per quanto di mal garbo spesso, e sguajata, è di utile frequentazione da parte del critico, per le sue precipitose e stralunate, ma non inefficaci contaminazioni della civiltà di Lorenzo Monaco, di Masolino e dell'Angelico, con quel tanto che egli intendesse di novazioni plastiche e prospettiche, intorno al '30; proprio alla guisa di un senese (3).

Dalle stesse affinità può anche intendersi, almeno fino ad un certo segno, come il Van Marle abbia potuto ascrivere a Domenico di Bartolo (vol. IX, p. 546) un'opera che spetta al séguito diretto di Paolo Uccello: il « San Giorgio e la Principessa » nella Galleria di Edimburgo.

E la serrata parentela di spirito formale con l'arte senese verso il 1450 io avevo già rilevato (*Vita Artistica*, I, 113, 114 e « Piero della Francesca », 1927, p. 109, 120, 145) in quello attraentissimo autore di « cassoni », fiorentino o aretino, cui appartengono opere, per quanto non primarie, indimenticabili, come sono il « Trionfo della Fama » nella raccolta della Historical Society a New-York, il Cassone delle « Nozze » dette « degli Adimari e dei Ricasoli » agli Uffizî, il cofano tondo con varî trionfi, già negli Uffizî, oggi in deposito nel piccolo Museo Horne, la Madonna di Fucecchio, ed anche quel tabernacolo con angeli musicanti nell'Oratorio della Vergine a San Giovanni Valdarno, che, come rilevo, il Salmi ha inteso aggregare all'opera di Paolo Schiavo. Opere, quasi tutte, dove la forma irrealistica e grottesca del già citato gruppo d'artisti fiorentini e senesi, si prova tuttavia, oltre che in esperimenti di prospettiva, anche nelle prime infusioni entro il lume di Piero.

---

(1) L'eccellenza di Pietro di Giovanni di Ambrogio sfugge al Van Marle che, a parte le cose firmate, non gli riferisce che due Madonne in collezioni particolari e, peggio, un poverissimo San Bernardino a Vincigliata; ma al grande pittore spettano parecchi altri dipinti che, accanto al Sassetta, si distinguono per una più personale trasformazione di motivi plastici fiorentini in altri di grottesco drammatico (una trasformazione simile a quella che Giotto aveva subíto nei Lorenzetti); di questo gruppo citiamo, oltre il mirabile Crocefisso della raccolta Loeser, le due storiette di San Vittore nella Pinacoteca Vaticana (V. Marle, IX, 362-364) la Natività della Vergine nella Galleria di Basilea (V. Marle, IX, 329), la stupenda « Entrata in Gerusalemme » della Pinacoteca Stuart a Parma, dal Berenson e dal Salmi ascritta al Sassetta medesimo, il n. 1097 del Museo di Berlino (libera interpretazione da un Lorenzetti), con una storia di San Nicola, etc.

(2) Intendiamo la Madonna del Museo di Volterra (già restituita giustamente ad Andrea di G. dal De Nicola, in: *Rassegna d'Arte*, 1918) e la Madonna con angeli nella National Gallery (n. 1456.) Vedi, *Burlington Magazine*, 1903, pag. 189 e: « A Sienese Painter of the Franciscan Legend », 1909, pag. 68.

(3) Nel Van Marle (IX, 238-255), l'opera di Andrea di Giusto appare anche più confusa che nella critica precedente; basti accennare che negli affreschi di Prato, egli ascrive ad Andrea, proprio le parti che non hanno con costui rapporto di sorta.

Il capolavoro di Andrea di Giusto, sotto l'ispirazione diretta di Masolino, è un trittico del Museo di Grenoble (detto « retable de Rinieri da Florence »), la cui predella, se non erro, si trova dispersa qua e là ai n. 101 e 102 del Museo di Carcassonne, e nel Museo di Bourges (Sc. d. Angelico).

Digitized by Google

***

Nel quarto e nel quinto decennio del secolo, va tuttavia maturando, attraverso le affinità, quella sorte comune alle relazioni fra stretti parenti, dico la difficoltà di proceder d'accordo; chè mentre la interpretazione vieppiù gotica del rinascimento trova in Siena la sua forma continuamente trepida e dissonante, ma tuttavia durevolissima, da Matteo di Giovanni in poi, per tutto il secolo: in Firenze le ondate di sanissimo idealismo formale fan sì che anche per un pittore di secondo grado la possibilità di uno sviluppo in senso classicista prenda forma e vigore nuovi. Tale per noi è il caso di Giovanni di Francesco (1).

Al tempo che si teneva per possibile identificare l'ancora misterioso maestro del Trittico Carrand con Giuliano Pesello, e farne il precursore di Piero della Francesca, non s'era neppur mancato di avvertire la simiglianza di temperatura spirituale che lo imparentava con Domenico di Bartolo; senonchè, il fatto che le sue opere conosciute fino ad oggi sieno state dimostrate assai più tarde di quel che si pensava, e cioè fra il '50 e il '60, veniva a togliere un effettivo valore storico all'avvicinamento; senza dire che il confronto, per Domenico di Bartolo, s'era limitato quasi esclusivamente alla Madonna fiorentinizzante del 1433 a Siena. E, in effetto, la dimostrazione dello Antal che Domenico di Bartolo si svolga in senso vieppiù goticista, se anche non accettabile per la Madonna del 1433, in confronto a quella più primitiva della Collezione Platt (chè anzi il punto del massimo classicismo di Domenico di Bartolo cade per noi dal 1433 al 1435, cioè proprio in quella Madonna, come nel disegno per la formella del pavimento del Duomo e nella, probabilmente contemporanea, Madonna del Rifugio), è però convincente per le opere successive; dal polittico del 1437, a Perugia, agli affreschi del 1440-44 nel Pellegrinajo di Siena.

Domenico di Bartolo muore circa il 1446, l'anno, si noti, in cui Giovanni di Francesco del Cervelliera, cioè (secondo ogni verisimiglianza) lo stesso Giovanni di Francesco con cui il Toesca ha sicuramente identificato il maestro del Trittico Carrand, viene appena immatricolato a Firenze nell'arte dei medici e degli speziali. Il suo svolgimento si può racchiudere pressochè per intero fra questo termine del 1446 e quello del 1459, anno di sua morte. Ma ci è noto per intero il curricolo formale del pittore fiorentino? Per trattarsi d'uno di quegli astri di seconda grandezza — carichi di così preziosa luce riflessa — può essere interessante chiarirlo, anche nei confronti di Siena.

Le opere fino ad oggi ascrittegli sembrano comportare fra loro distanze di ben poco conto. Dalle Madonnine Weisbach e Johnson, al trittico Carrand, al Sant'Antonio di Berlino, alla predella Buonarroti, alle teste, nell'inquadro d'una terracotta, del Museo di Berlino, alla predella di Montpellier, al Crocefisso di Brozzi, al Padre Eterno sulla porta della Chiesa degli Innocenti,

(1) Per le conoscenze precedenti su Giovanni di Francesco vedi: il Witting (Piero della Francesca, 1898), che faceva del maestro della predella Buonarroti il precursore di Piero della Francesca, seguendo un suggerimento dello Schmarsow che si occupò del pittore poco dopo, nella « Kunstgesch. Gesellschaft für phot. Publikationen »; il Weisbach (Jahrbuch prussiano, 1901 e « Pesellino », 1901) che ricostituiva la figura del maestro, tentando di identificarlo con Giuliano Pesello; il Venturi, « Storia », VII, 1, 382-386; il Berenson, nel catalogo della Collezione Johnson (1913), dove si trasporta assai più tardi la datazione di quel gruppo di opere; e, soprattutto, il Toesca (*Rassegna d'Arte*, 1917, pag. 1) che, aggiungendo allo stesso gruppo l'affresco nel portico degli Innocenti, trova anche la via d'identificare felicemente il pittore con Giovanni di Francesco, e di rettificare perciò, implicitamente, la cronologia troppo ritardata proposta dal Berenson. Finalmente lo Antal (Jahrbuch prussiano del 1925), ha avuto occasione di pubblicare, giusta una mia indicazione, il « San Giacomo » di Lione; a proposito del quale vedi più innanzi nel testo.

Digitized by Google

i passi son talmente brevi, le oscillazioni così minute, che qualche alterazione all'ordine approssimativo che abbiamo tenuto nell'elencare, non significherebbe di certo sovvertire lo svolgimento del pittore. Se mai si venisse a scoprire, per via di documenti, ch'esse appartengono agli ultimi quattro o cinque anni della vita di Giovanni di Francesco, non ce ne stupiremmo. Ecco, intanto, che le relazioni della predella Buonarroti — un dipinto non fra i più tardi — con gli affreschi di Piero ad Arezzo, paiono richiedere una datazione difficilmente anteriore al 1455; il simile valga per i richiami della stessa opera al Baldovinetti giovine, o ai cassoni del Pesellino ultimo († 1457).

Potrebbe dunque essere ancora da scoprire quasi un decennio dell'attività del pittore, dal 1445 all'incirca, al 1455. Ma in quali paraggi?

Al proposito ci pare che, mentre nelle sue opere già note non s'è mancato d'indicare le chiare discendenze di fonte Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, non si sia dato peso sufficente a quei segni che potrebbero far supporre egli abbia praticato, in origine, lo studio di Paolo Uccello. Nella sua ultima opera, la lunetta degli Innocenti, l'angelo di profilo dal naso lungo lungo, dalla fronte stempiata è ancora un chiaro segno di quest'altra sua probabile frequentazione; al pari dei profili puntaguti delle Madonne nelle cuspidi del trittico Carrand o sopra il Sant'Antonio di Berlino. Nè, dopo Paolo Uccello — e a parte il sublime prosecutore Piero — conosciamo un altro che più di Giovanni di Francesco sia « folle per la prospettiva »: i diversi piani nei quali postano le transenne e i sarcofaghi marmorei e i banchi di pietra nelle cuspidi del trittico Carrand argomentano dolcemente lo spazio con un rigore matematico non inferiore a quello del probabile suo iniziatore.

Se si ammetta dunque che Giovanni di Francesco, in un tempo più antico, abbia potuto frequentare Paolo Uccello, è legittimo cercare se mai, nel séguito di costui, vi sia cosa che in qualche modo prenunzi la forma nota di Giovanni di Francesco; ed occorrendo, come s'è detto, risalire per la ricerca al decennio 1445-1455, sarà anche plausibile il prevedere che, scovato quel che ci occorra, gli ingredienti Paolo di Dono abbiano a trovarvisi frammisti con altri di quel tardo ma ricco e costumato goticismo, che, almeno come materia rappresentabile, era particolarmente affezionato nella cerchia di quel maestro. E, all'uopo, si rammenti che dello stile nuovo, proprio le trovate prospettiche si son viste aver dato nel genio, in un primo tempo, ai grandi senesi: a Domenico di Bartolo, al Sassetta, a Giovanni di Paolo, che l'impiegano volentieri, a guisa, direi, di acutezze metafisiche.

Ora ecco che nel quinquennio 1445-1450, data quasi accertata per i curiosi affreschi nella Cappella dell'Assunta del Duomo di Prato, si incontra a lavorare, accanto a quell'antico-moderno ch'è Andrea di Giusto († 1450), un pittore cui, per il suo spirito più sottile e più aggiornato, toccò persino di rispondere pro tempore al nome di Domenico Veneziano (Schmarsow, *Arte*, XV).

Fatta giustizia ormai di quella denominazione, dettata da un entusiasmo generico, si può aggiungere oggi che anche in tale occasione — come nel caso del Giovanni di Francesco maturo — non si diede il giusto peso agli elementi di marca schiettamente prospettica che alla fine prevalgono a tutti gli altri nei brani che precisamente toccano al pittore ancora innominato: e cioè: il concetto, se non tutta l'esecuzione, della vôlta e dei sottarchi, e, fra le storie, la Disputa di Santo Stefano, la Natività e la Presentazione al Tempio della Vergine; con una buona parte dei relativi margini ornamentali, a fascie di tralci, sbucate di oculi, dove appaiono, vivissime, alcune « teste di carattere ».

Digitized by Google

Tavola I. — Lione, Museo.
GIOVANNI DI FRANCESCO: San Giacomo Maggiore.

Digitized by Google

Tavola II. — Roma, Raccolta privata.
GIOVANNI DI FRANCESCO: Sant'Antonio Abate.

Digitized by Google

Digitized by Google

Né abbiamo qui l'opportunità di estenderci oltre alcune poche indicazioni sommarie, che svilupperemo forse in altra occasione con un corredo d'illustrazioni più ricco.

Già nei contorni ornamentali alle scene maggiori, tutto ci parla di un diretto seguace di Paolo di Dono, ancora svagato in certi laberinti gotici, quali si van tuttavia come figgendo entro quel tale incantamento prospettico, donde, a detta di Donato, provenivano, in Paolo Uccello medesimo, i fregi pieni « di brucioli di chiocciole tonde e quadre e altre cose simili »; e sarebbe sufficente istituire il confronto tra la striscia vegetale che circonda gli affreschi di Andrea di Giusto e questa, di rovello profondo, del giovine prospettico, per giustificare quel detto (fig. 1). Si vegga anche quella testina ideale al centro, chiara e rosata, spartita dalla fissità di un'asse invisibile, ma vigente, tuttavia, come in uno spazio meduseo; e vorremmo presentare altre di quelle teste: di giovini pinzochere, pallide e canterute sotto la pezzuola di lino, e di laici chiari e sfrontati che già preludono ai ritratti nei bordi dell'affresco del Baldovinetti all'Annunziata, l'anno 1460. Un volgersi perfettamente inorbitato di dintorni a chiudere campi di colore chiarissimi, dove la guardatura si figge come la scintilla in una gemma piana; quali ci appariranno, fra breve, le teste negli oculi d'una cornice del Museo di Berlino.

Il simile si trae dalla vista degli affreschi maggiori, e qui, per gli accordi coi più gran fatti di quei tempi, occorre appena rammentare che gl'immediati precedenti temporali del pittore di Prato in una decorazione murale potevano essere gli affreschi di Masolino continuati da Paolo Schiavo e dal Vecchietta, a Castiglion d'Olona (1435-40 c.); del Vecchietta e di Domenico di Bartolo a Siena (1440-44); di Domenico Veneziano e degli ajuti a Sant'Egidio (1439-45); di Paolo Uccello nel Chiostro Verde (c. 1446); e una gran parte di quelli dell'Angelico a S. Marco. Secondo verisimiglianza si compivano appena, negli stessi giorni di questi di Prato, gli affreschi di Andrea del Castagno a Sant'Apollonia; quanto a quegli dell'Angelico in Roma, del Lippi a Prato stessa, del Gozzoli a Montefalco, di Piero ad Arezzo, e tutti gli altri, erano ancora avvenire.

La perdita dei dipinti di Sant'Egidio, come sarà pur sempre il più insormontabile ostacolo al retto intendimento del grado di sviluppo raggiunto dall'arte fiorentina verso il 1440, è, anche in questo caso particolare, deplorabilissima, essendo presumibile che alcuni degli affreschi pratesi discendano dagli eguali soggetti che figuravano negli altri di Firenze. Ma la conoscenza dell'intera predella dell'altare di Santa Lucia de' Bardi ci abilita a dire che una precisa relazione con la morfologia di Domenico manca qui a Prato, e che piuttosto — come del resto notava anche lo Schmarsow — le desunzioni più chiare sono dal Paolo Uccello del Chiostro Verde.

Ci restringeremo a notare la semplificazione dell'ambiente architettonico, che, in confronto agli affreschi poco anteriori di Domenico di Bartolo e del Vecchietta, carichi di una civiltà babilonica « alla Filarete », dimostra invece il tentativo di un accordo tra l'antica semplicità giottesca e la nuova brunelleschiana, e, soprattutto di una centratura, entro quelle lunette, a manifestare la partitura essenziale di volumi minori entro il maggiore.

E per accordo di volumi operano, nella Disputa di Santo Stefano, le vesti che piombano a scannelli rotondi, i gesti fermi, le teste arrotondate nel cercine dei mazzocchi.

Più arcaica, fino ad un certo segno, la Presentazione della Vergine al Tempio, e tuttavia notabili le figure di Gioacchino ed Anna, a sinistra, studiose di Masaccio e di Domenico Veneziano; a destra i ritratti dei committenti, soprattutto quello a' ginocchi, dov'è un tentativo di sistemare a prisma, le falde del mantello, secondo gl'insegnamenti prospettici.

Quanto alla Nascita della Vergine, essa è la parte che attraverso i segni parventi del gotico tardo ci offre i migliori appunti sulla personalità *in nuce* del pittore giovine. Le curvature del

Digitized by Google

gotico s'irrigidiscono nello sforzo di « tritare i profili » secondo i principi di Paolo di Dono. Nella fantesca seduta con la neonata fra le braccia, dove l'arabesco è ancora più visibile, ecco perspicua l'affinità di temperamento con un senese come Domenico di Bartolo; ma nelle comari a destra (fig. 2) un'eleganza fattizia, dilungata, faldata, ci riporta all'ora precisa delle principesse salvate da San Giorgio, nello studio di Paolo Uccello. Linee, ma che sferrandosi enormemente di garbo, finiscono ad esprimersi per frammenti d'orbite caudate, gigantesche ed astrali.

Fig. 2. — Prato, Duomo (Cappella dell'Assunta). - GIOVANNI DI FRANCESCO: Le « comari » della « Nascita della Vergine ».

Nell'altra fante (fig. 3) accosciata a provar la temperatura dell'acqua nel vassojo, un altro lato del pittore si manifesta; un lato, direi, intellettuale e sistematico, che nell'atto di moltiplicare le pieghe, pure si prova a segnarvi un ordine, una regola del piegare, per via d'una fermezza grafica, quasi d'incisore.

Esaminati appena questi affreschi che nelle loro qualità autentiche, ma non ancora coordinate in un equilibrio di stile, si lasciano intendere assai bene come l'opera d'un giovine che s'inizii in un'arte affatto nuova, è doveroso ricercar, per confronti, entro le poche altre opere ammesse al séguito diretto di Paolo Uccello.

Ora, diciam sùbito che proprio con le opere già riunite assai bene sotto una sola insegna personale dal Conte Gamba (1), i confronti sono estremamente convincenti; intendo con la tela di Storie di Eremiti, già nei depositi degli Uffizî, ora all'Accademia, e con quell' affascinante quadretto di Karlsruhe, dove, dinanzi a uno scenarietto cavato nella roccia, i Santi Girolamo, Maddalena ed Eustachio si appuntano ad adorare un presepio, raffigurato più in alto, sur una proda erbosa, dinanzi a una fantastica prospettiva di paese e di mare; il tutto corteggiato nell'alto da una schiera di angeli « puntaguti ».

Il particolare che presentiamo di quel dipinto (fig. 4) è, ci pare, più che sufficente ad intendere che il modo dello stile è, con gli affreschi di Prato, di quella particolare affinità che si può chiarire soltanto dall'identità dell'operatore.

Stesso nitore dei profili incisi, ora puntaguti, ora attondati. Stesso modo di « tritare » l'arabesco più complicato; si riscontri all'uopo, quel modo di appuntare, con gli spilli invisibili della

(1) Di alcuni quadri di Paolo Uccello o della sua scuola, in *Rivista d'Arte*, 1909, p. 19-30.

Digitized by Google

prospettiva, lo svolazzo del velo dietro il capo della Vergine, con quello adoperato nell'altro della fantesca che discende per la scaletta della Natività della Vergine. I ricci a mo' di trucioli chiusi nel Sant'Eustachio, come nelle comari della Natività. I cartigli degli angeli, di rovello fermissimo come nei tralci delle fasce marginali degli affreschi. Nella veste della Vergine e della Maddalena, uno stesso studio di sistemare il piegame molteplice che, toccando il suolo, non si appiatta già in falde a ventaglio, come nei lippeschi, o nella cerchia del Pesellino, anzi si rincorre in una greca mobile di pieghe ad occhiello.

Fig. 3. — Prato, Duomo (Cappella dell'Assunta). - GIOVANNI DI FRANCESCO: La « fante » della « Nascita della Vergine ».

Nessun dubbio che il pittore di Prato, degli « Eremiti » dell'Accademia, e della operina di Karlsruhe sia una persona sola.

Giova ora chiedersi se non si debba estendere l'identità fino ai dipinti di un artista già noto nel suo tempo tardo come Giovanni di Francesco; al quale, per vero, almeno l'operina di Karlsruhe venne un tempo ascritta dallo Schmarsow, ma con una dimostrazione che non convinse il Weisbach.

Dei molti ricordi « uccelleschi » nelle opere accertate di costui, s'è già fatto cenno in principio. Un più attento confronto ci pare persuadere che la qualità di quei ricordi — fatta la parte che si deve alle inserzioni di un nuovo stile più rigorosamente lineare — è proprio quella personalissima che ancora predomina a Prato e nelle opere dell'Accademia e di Karlsruhe; le quali ultime mostrano appena una tendenza (facilitata d'altronde dal materiale e dalle dimensioni) a più insistere sui valori di contorno.

Per non diffondermi troppo, e lasciare al lettore il piacere della riprova per proprio conto, ricorderò soltanto che il San Giuseppe nel quadro di Karlsruhe è il precedente prossimo del San Pietro nel trittico Carrand, che la greca ricorrente nelle pieghe a contatto del suolo è la medesima che si forma nei manti dell'Annunciata dello stesso trittico, o della Madonna Incoronata, sopra il Sant'Antonio di Berlino. Le rocce, inarcate in curvature quasi di zanna d'avorio, rieccole, nella stessa funzione di scenario, e, quasi, di veduta in sezione d'un sottosuolo, dietro la Maddalena alla radice del Crocefisso di Brozzi. Persino la singolare forma delle ali, quasi di struzzo, negli angeli di Karlsruhe, dopo essersi fatta più semplice nell'occasione dell'angelo annunciante nella pala Carrand, riappare nell'opera tarda, sulla porta degli Innocenti. Anche la struttura dei nimbi del dipinto di Karlsruhe rimane tipica per Giovanni di Francesco; il simile valga per quella delle nubi, a piccoli cirri grumosi che già nell'opera di Germania sono un segnale prezioso, accennandovisi le prime tendenze verso Andrea del Castagno.

Sono appunto le novità castagnesche ad imprimere il carattere decisivo nelle opere del maestro già da tempo note, e che — forse per quella loro conchiusione di gruppo — avevan trattenuto dal ravvisarlo nei suoi primi anni, al séguito di Paolo Uccello. Eppure uno sviluppo cosiffatto non ha nulla di sorprendente, ma tutto di naturale. Non v'è più stacco tra il primo e il secondo gruppo di dipinti, che non sia lungo — in un artista di svolgimento parallelo

Digitized by Google

a quello del nostro, com'è il Pesellino — il passo tra i primitivi « Trionfi » della Raccolta Gardner e il tardo « Trionfo di Davide » a Loockinge House.

Un'opera, per buona sorte rimasta stupenda anche nella sua riduzione a frammento e tale da facilitarci il passo tra il primo e il secondo gruppo delle opere di Giovanni di Francesco, è questa Santa, forse Santa Scolastica (fig. 5), in una collezione privata di Roma; ad evidenza,

Fig. 4. — Karlsruhe, Galleria.
GIOVANNI DI FRANCESCO: I Santi Girolamo, Maddalena ed Eustachio.

in origine, destra parte di una pala senza scomparti, perfettamente intavolata in una prospettiva che bastano qui a definire anche quel solo angolo di muro tinto di rosa e il rigore del nimbo a rotella, dove il grado di declinazione è matematicamente fissato dall'aumento e dalla diminuzione di quella raggiera, che pure l'adorna, di tegoline d'oro sull'oro. Forse verso una Vergine, oggi scomparsa, s'inginocchiano a mani giunte, sotto la protezione della gran Santa, due fanciullini dai profili tondi come in due bocciòli chiusi, incerchiati come nelle groppe dei cavalli di Paolo di Dono; e che, per quel contorno di ricci compassati, bene conosciamo dagli affreschi pratesi e dall'operina di Karlsruhe. E conosciamo anche dall'affresco della Disputa di Santo Stefano questo modo di modellare con poco o nullo rilievo la testa; coniata come un bisante leggero nell'arco del soggòlo e nei potenti confini del manto nerazzurro.

Digitized by Google

Fig. 5. — Roma, Raccolta privata.
GIOVANNI DI FRANCESCO: Santa Scolastica (?)

Digitized by Google

Altre opere ci riconducono nei territori già riconosciuti proprietà di Giovanni di Francesco; anzi anche al di là degl'innesti un po' troppo arbitrarî — come sono i Santi laterali del trittico Carrand — in cui si provò il pittore appena postosi al seguito di Andrea del Castagno: di Andrea al tempo della Cena in Sant'Apollonia e degli « Eroi » di Legnaja. Il grottesco gotico che Giovanni di Francesco era andato « arcando » per un certo tempo nei divertimenti prospettici degli affreschi di Prato, del dipinto di Karlsruhe, e — mi si passi — del Luna-Park eremitico dell'Accademia, parrebbe nel trittico Carrand, soprattutto nei santi Giovanni e Antonio, sul punto di rivolgersi, non dico di scadere, ad un umorismo anatomico, simile a quello degli « squarcioneschi » e dei Ferraresi.

Ma la calma suntuosa e forbita del centro dello stesso trittico, o, nelle cuspidi, la chiarezza spaziale delle visioni di paradiso matematico, dimostrano quanto decisa fosse, nel nostro pittore, la volontà di dar regola d'arte a codesti impulsi tendenziosi. E la regola infatti prevale per tutto il gruppo delle opere tarde, cui aggiungiamo, fra le più lucide, quelle che seguono.

Nel Museo di Lione, fin dal 1920, mi avvenne di rivedere Giovanni di Francesco, in un San Giacomo Maggiore, attribuito genericamente alla Scuola Italiana del secolo XV.

A paragone dei Santi laterali del trittico Carrand, è facile riconoscere in questa eccelsa figura un resultato più alto e più maturo. Una struttura che vibra, ma non sfrenata, con il vigore schietto di un fusto di frutice, in un'aria chiara e colorata di rosa e di croco; chiusa in un marchio preciso di linea, ma questa tutta intesa alla funzione, non smagata in grafismi eccessivi. Mani e piedi di una bellezza strutturale insuperabile. Persino nelle ciocche dei capelli così preziosamente serpentine, dove altri non ha veduto che una reviviscenza di goticismo (*tavola* I) noi sentiamo prevalere un essenziale di realtà soppesata, e accomodata soltanto secondo una funzione nobilmente ornamentale, quale si può ricondurre, pur essa, a una tendenza classica di subordinazione; chè similmente si adorna di uno spesso ricamo anche il mantello, un paradigma, tuttavia, di piegare nobile, « umanistico ».

Un Sant'Antonio Abate (*tavola* II), in una collezione privata romana, si manifesta, non soltanto per le misure, sì anche per il grado dello stile, come il compagno del Santo di Lione, dove il nimbo fu dunque, se non erriamo, malamente arricchito di fregi, più tardi. Entrambi, laterali d'un polittico, o d'un trittico il cui centro è ora da ritrovare.

Anche nell'occasione di questo Sant'Antonio, opteranno i gotofili per il goticismo di una barba così visibilmente arrovellata, noi dal canto nostro, per il riconoscimento della funzione esornativa, retorica, se si vuole, d'un ritmo così bene ripartito di curve, così nitidamente realizzato di chiaroscuro in ogni ciocca; il tutto poi sottomesso, come si vede, alla energica gravità del portamento, all'accordo di grigi e di neri che fa di questo santone il giusto mezzo tra la sintesi solennissima di Piero e la prorompente vigoria lineare di Andrea.

Nel Museo di Digione, una tavoletta dove mi parve subito di ravvisare ancora una volta Giovanni di Francesco, propone, se non erro, un gradevole quesito (1).

Quivi (fig. 6) un giovanetto pellegrino in ginocchio viene raccomandato, forse per il viaggio di Campostella, al suo naturale patrono San Giacomo, precisamente da Sant'Antonio Abate. Poichè la leggenda, ch'io sappia, non ha mai posto in veruna relazione codesti due Santi, l'insolito convegno loro non mi pare da spiegarsi se non ammettendo che la tavoletta facesse parte

(1) Debbo la preziosa fotografia, e il permesso di pubblicarla, alla cortesia dell'intelligente conservatore del Museo di Digione, Dott. Fernand Mercier che facilitò moltissimo le mie ricerche in quell'istituto.

Digitized by Google

Digitized by Google

della predella d'un altare dove entrambi i Santi fossero raffigurati. Essi sarebbero già stati ritrovati nelle due tavole compagne di Lione, e di Roma; la tavoletta a Digione sarebbe un frammento della predella.

Per mala sorte essa è appesantita di restauri tali da troppo offuscare la lineata perspicuità che un tempo doveva pur dominarvi, al pari che nei Santi maggiori; ma la soluzione non resta dubbia per noi, tanti contrassegni esterni, ora che gl'interni si fann meno valere, ci vengono in ajuto.

Nella tavoletta l'uno e l'altro Santo trovano una più che sufficente rispondenza col tipo della tavola maggiore; e la rispondenza va oltre l'iconografia: il San Giacomo ha per due volte le stesse lunghe ciocche arrotolate fin sulla spalla, il Sant'Antonio la stessa barba a precisi rovelli, il bastone a «tau» della stessa fabbrica; il nimbo egualmente inciso a due ordini di cerchi concentrici; l'uno seguendo la circonferenza, l'altro a circondare dappresso la testa del Santo. Si aggiunga esser questo lo stesso tipo di nimbo che il maestro adotta fin dal tempo del Presepio di Karlsruhe. Per più decisione si veda il bordone del Santo, per due volte d'uno stesso modello non comune, con quel lungo puntale da alpinisti, con l'infula di lino similmente annodata e similmente raccolta al bordone dalla mano del Santo.

Per le ricorrenze morfologiche, ecco, pur sotto l'imbratto, ben visibile il motivo di pieghe nel mantello, sulla gamba inflessa del Santo Apostolo: un motivo come a danda, a racchiudere altre pieghe minori, profondamente occhiute, da confrontarsi con quello più nitido nel San Giovanni del trittico Carrand o nel San Niccolò che appare, spiombando a mezz'aria, in una delle scene della predella Buonarroti. E nella stessa predella Buonarroti si rapporti il motivo del primo dei ragazzetti che, uscito miracolosamente di salamoja, s'inginocchia al Santo, con questo del pellegrino, non nel modo d'inginocchiarsi soltanto, ma nel profilo, nella struttura delle mani; il tutto trova qui una bella rispondenza, se anche in forma più matura.

Il dipinto di Digione, insomma, a parte quel che di più fuso — e, ahimè! di più ottuso — sia dovuto ai ritocchi, rimane, accanto ai due Santi di Lione e di Roma, l'estremo limite che si può immaginare raggiunto da Giovanni di Francesco; morto, come pare, nel 1459. Bene accenna a quell'estremo la stupenda disposizione ch'è fra le più classicamente ritmiche, trasmesse fino a noi dal Quattrocento fiorentino.

Quei due bordoni, appena divertiti dalle verticali che vengon segnate e scompartite equamente dai grandi lastroni di mischio nella transenna di fondo, s'accostano davvero ad un apice di idealismo formale, nostrano ad un tempo ed antico, tale da denunziare assai bene quale sia stato, verisimilmente, il termine fisso del cammino tenuto da Giovanni di Francesco: dal tempo degli affreschi di Prato, sulle tracce di Paolo Uccello, attraverso la frequentazione di Domenico Veneziano, di Andrea del Castagno, e di Piero, fino, per l'appunto, al polittico che, nelle sue porzioni superstiti, ci siamo provati di ricomporre.

ROBERTO LONGHI

Digitized by Google

UN CAPOLAVORO INEDITO DEL PARMIGIANINO

Il manipolo pervenuto fino a noi dei dipinti del Parmigianino, artista tanto fondamentale per tutto il manierismo europeo del secolo XVI, non è così folto che ci si possa permettere di trascurare l'esatta conoscenza d'una delle sue opere principalissime. Alludiamo al quadro d'altare con « San Rocco », nella chiesa di San Petronio a Bologna; quadro che fino ad oggi, per la mancanza di una fotografia, è stato considerato del tutto fugacemente dalla critica, del resto assai scarsa, intorno al grande artista (1).

Ci è possibile presentare qui (fig. 1) per la prima volta, una riproduzione (2) di questa tavola assai più grande del naturale; l'unica opera del Parmigianino che si trovi ancora nello stesso luogo per cui fu dipinta: essa è infatti anche oggi, collocata piuttosto in alto, nella ottava cappella di sinistra (3) della suddetta chiesa; una cappella appartenuta prima alla famiglia Monsignori, e passata più tardi al patronato dei conti ravennati Gamba-Ghiselli. Qual fama godesse il quadro, risalta già dal fatto che Michelangelo Biondo lo cita fra i cinque dipinti dell'artista, da lui specialmente ricordati; ed anzi come opera « degna di suprema lode » (4). Un anno più tardi, nella Vita del Parmigianino, il Vasari descrive il quadro molto particolarmente, nel modo che segue: « ...e la prima pittura che fusse in Bologna veduta di sua mano, fu in San Petronio alla cappella « de' Monsignori, un San Rocco, di molta grandezza; al quale diede bellissima aria, e fecelo in « tutte le parti bellissimo, imaginandoselo alquanto sollevato dal dolore che gli dava la peste « nella coscia; il che dimostra guardando con la testa alta il cielo, in atto di ringraziare Dio, « come i buoni fanno eziandio delle avversità che loro addivengono: la quale opera fece per un « Fabrizio da Milano, il quale ritrasse, dal mezzo in su in quel quadro, a man giunte, che par « vivo; come pare anche naturale un cane che vi è, e certi paesi che sono bellissimi, essendo in ciò « particolarmente Francesco eccellente ».

Tutto il quadro è dominato dalla figura del Santo slanciata, tendente all'alto, in modo anzi da occupare tutta l'altezza del dipinto. Il vestito, giallo chiaro e verdognolo, aderisce al corpo rialzandone il contorno; un drappeggio di azzurro chiaro ondeggia sull'aria in uno svolazzo ampio ed ornamentale; entrambi codesti modi rappresentativi essendo caratteristiche affini di una stessa tendenza all'ornamentalità, che si esprime di fatto nitidamente in tutto il complesso dell'opera. A un tale impeto ritmico è ordinata anche per intero la positura del Santo, con quelle sue gambe divaricate — tra le

(1) Tutta la bibliografia « moderna », in cui il quadro suddetto è genericamente trattato in poche righe, si trova propriamente nell'unico libro, affatto insufficiente, di Lili Fröhlich-Bum, « Parmigianino und der Manierismus », Wien, 1921.

(2) La fotografia venne fatta eseguire appositamente per me dal dott. Bodmer, direttore dell'Istituto storico-artistico tedesco di Firenze; e di tale cortesia lo ringrazio di cuore.

(3) Non nella quarta, come si legge nel libro citato della Fröhlich-Bum, a p. 39.

(4) « Della nobilissima pittura », Venezia, 1549, cap. 19.

Digitized by Google

Fig. 1. — Bologna, San Petronio. - PARMIGIANINO: « San Rocco ».
(Fotografia dell'Istituto storico-artistico Tedesco di Firenze).

Digitized by Google

quali pare quasi inceppato il levriere dal collo torto — con quella mano al petto, dove le dita si sgranano in tutte le direzioni. Notevole è nel quadro anche il forte accento di plasticità: tutto il

Fig. 2. — Incisione del Caraglio dallo « Sposalizio della Vergine » del PARMIGIANINO.

senso corporeo fa spicco con una sculturalità intenzionale e, in parte, già sovracorporea. La conseguenza necessaria di tutte queste proprietà stilistiche è, nel quadro, un effetto palesemente in superficie e come privato di spazio.

Digitized by Google

Ci troviamo, qui, dinnanzi a una fase ben determinata dello svolgimento dell'artista. Il quadro appartiene al suo soggiorno in Bologna, dove il Parmigianino giunse nel 1527, fuggendo dal sacco di Roma, e dove rimase per tre o quattr'anni. Questi anni bolognesi, nello sviluppo artistico del pittore sono caratteristici per tutte quelle proprietà di stile che ci venne fatto di osservare nel San Rocco. Il quadro occupa una situazione stilistica intermedia tra la « Madonna con Santa Margherita » nella Pinacoteca di Bologna — dipinta parimenti all'inizio del soggiorno bolognese, e sicuramente prima del 1529 (1) — e la incomparabilmente più forte, e come aggirata in un gorgo ornamentale, « Madonna della Rosa », a Dresda: uno svolgimento che in certo modo raggiunge l'apice nel ritratto allegorico di Carlo V (1530, Raccolta Cook, Richmond) (2), dipinto anch'esso in Bologna (3). Nel San Rocco si annunzian dappresso la consequenziale manieristica tortuosità di forme e l'increspatura di pieghe della Madonna della Rosa, come anche il verticalismo, le proporzioni allungate delle figure e la plasticità astratta del quadro Cook. Ognuno di questi dipinti dimostra una fase diversa, una diversa graduazione del modo per cui nel Parmigianino le qualità pittoriche dell'Italia settentrionale si alleano col manierismo plastico della cerchia fiorentino-romana. Per via di codesta particolare costellazione gl'intimi contrasti peculiari ed intenzionali allo stile manieristico, vengono ancora ad accentuarsi. Il Parmigianino, questo mago del manierismo, porta a ciò, che la plasticità delle figure divenga sempre più forte, ma, ad onta di ciò, che il tono pittorico fondamentale dei quadri si conservi di modo tutto raffinato e la pennellata scintitillante venga ad accordarsi, in calcolata squisitezza, con le vibrazioni ornamentali più e più salienti. Potremmo infatti nelle singole porzioni di piegame del panneggio di San Rocco, osservare un colorito colante e, qua e là, guizzante, e tuttavia nel viso del Santo, come, e ancor più, in quello del committente, la lisciezza già prelude il Bronzino.

L'aver pronunciato il nome del manierista di Firenze fa naturalmente sorgere il pensiero di una certa affinità stilistica del Parmigianino con i grandi artisti fiorentini suoi contemposanei: col Rosso, col Pontormo.

Trattasi, in realtà, di apparizioni parallele, nelle quali — come sempre in simili casi — agiscono naturalmente anche influssi concreti. La tendenza statuaria, la tendenza ritmica, il modo in superficie, il verticalismo, le proporzioni slanciate nel San Rocco: sono, queste, tutte proprietà stilistiche che, considerate in principio e dal punto di vista del generale manierismo, devono essersi formate nel Parmigianino in modo parallelo che nel Rosso e nel Pontormo. Ma i dati di fatto dimostrano che codesti fiorentini influirono anche immediatamente sull'artista settentrionale, di circa otto anni più giovane, e vennero ad accelerare il suo svolgimento (4). Ciò ebbe luogo anche

(1) Ireneo Affó: Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino, Parma, 1784, p. 73.

(2) Fröhlich-Bum, Some unpublished portraits of Parmigianino, in: Burl. Mag. 1925, p. 87, ritiene che il quadro della raccolta Cook sia una copia contemporanea. Ma vedi il Borenius in « A catalogue of the Paintings at... Richmond; I. Italian Schools », London, 1912, p. 113.

(3) Nella critica recente regna una completa anarchia circa la datazione delle opere del Parmigianino, e, con maggiore o minor fondamento, si veggono proposte al riguardo le vedute più contrastanti. Così, per esempio nel libro citato della Fröhlich-Bum; nel Baldass: Recensione al libro della Fröhlich-Bum in « Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst », Wien, 1921, p. 63; nel Pevsner: Handbuch der Kunstwissenschaft: Barockmalerei in der romanischen Ländern, Potsdam, 1928, p. 50. Sarebbe veramente tempo che un profondo conoscitore dell'arte del Parmigianino e di tutto il manierismo, in grado di dominare l'intero materiale e con riguardo anche ai disegni e alle incisioni, stabilisse una fondata e retta cronologia dell'artista.

(4) Già in uno studio di W. Friedländer: Die Entstehung des antiklassischen Stils in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1925, p. 49, si trova l'indicazione che il Rosso abbia influito sul Parmigianino nella tendenza verticale della figurazione e nell'allungamento delle proporzioni dei corpi.

Digitized by Google

prima del soggiorno bolognese del Parmigianino, giacchè le anzidette proprietà di stile spiccano bensì più intensamente ne periodo bolognese ma in sostanza, almeno come disposizione, datano da

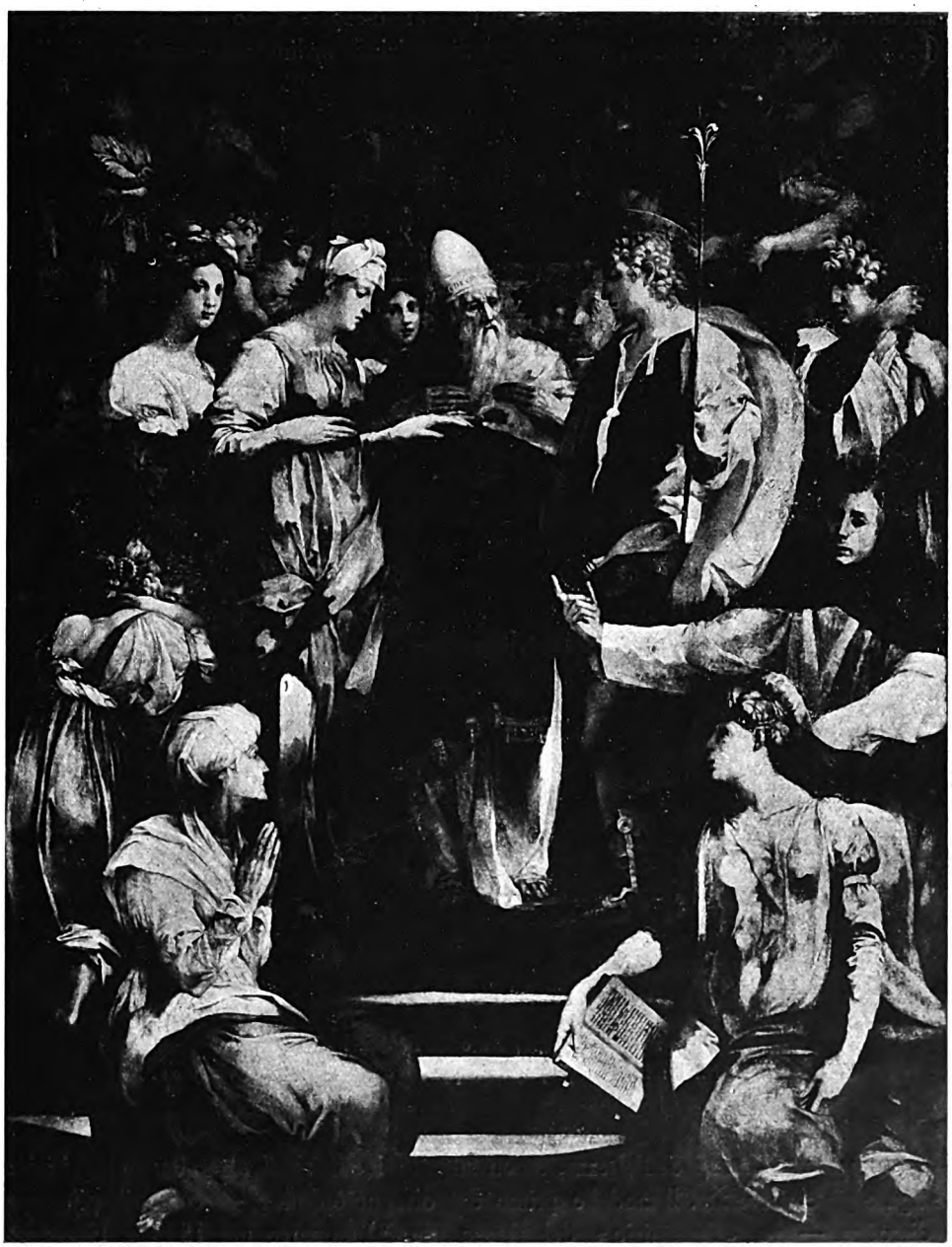


Fig. 3. — Firenze, San Lorenzo. - ROSSO FIORENTINO: «Sposalizio della Vergine».

tempo più antico e cioè dall'epoca romana del pittore. Già i lavori di quest'epoca (1523-27) mostrano un deciso sviluppo in tale direzione (se anche nella visione di San Gerolamo, a Londra, il

Digitized by Google

senso della terza dimensione sostenga ancora una certa parte); e qui prende luogo anche una opera che, nello svolgimento dell'artista, dà la chiave per la mutazione fondamentale intervenuta dopo la sua partenza da Parma (1523), e, in somma, dopo le sue prime opere, piene d'una dolcezza pittorica tuttavia Correggesca. Alludiamo al disegno dello «Sposalizio», inciso dal Caraglio (fig. 2); una composizione o, meglio, una disposizione ordinata a sezioni verticali, straordi-

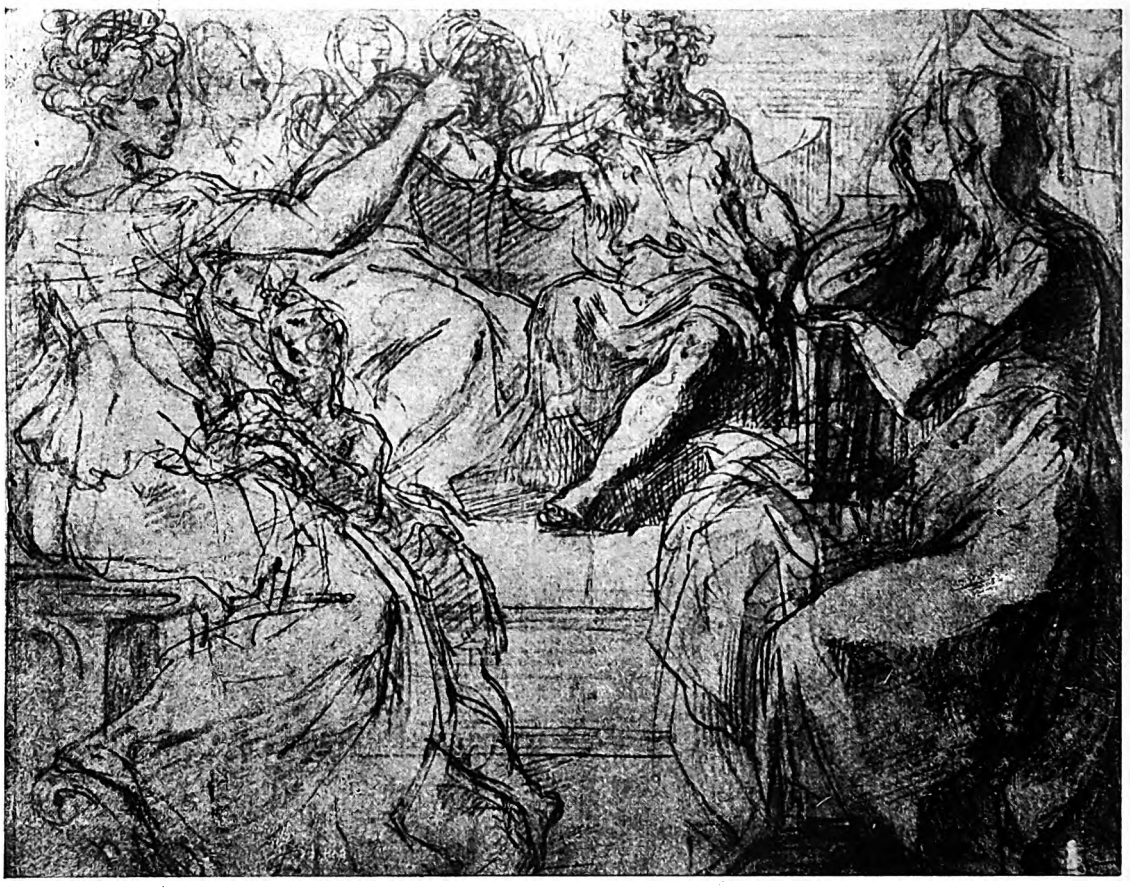


Fig. 4. — Londra, Raccolta Fairfax Murray.
PARMIGIANINO: Disegno preparatorio per lo «Sposalizio della Vergine».

nariamente sviluppata nel senso dell'altezza, e con tutte le inclinazioni al trattamento ritmico e plastico delle figure già così sveltite. Il modello primo del disegno è difatti — come il più superficiale confronto dimostra — lo «Sposalizio» del Rosso (fig. 3) apparso nel 1523 a Firenze, in San Lorenzo (1).

(1) Questa osservazione si ritrova già nella dissertazione di Johannes Wilde: Die italienische Radierung des 16. Jahrhunderts, Wien, 1917.

Digitized by Google

Il Parmigianino vide certamente quest'opera capitale e modernissima nell'anno del compimento, durante la sua andata a Roma, ed essa gli diede l'impulso esterno per lo svolgimento delle anzidette proprietà di stile. Certamente (ed è appunto qui che si chiarisce ottimamente fino a che gran segno si trattasse di una necessità interiore nello svolgimento del nostro) il Parmigianino in questo disegno supera di già il suo modello e, si noti, proprio in ciò che gli sembrava degno d'imitazione. Si conserva del resto nella Raccolta Fairfax Murray un disegno preparatorio (1) del Parmigianino per la parte inferiore del suo « Sposalizio » (fig. 4). Quivi l'uomo barbuto che nel gruppo centrale, a sinistra, pare sorreggersi il capo e che nell'incisione si è trasformato in un giovinetto, risale a una figura prediletta dal Rosso: il Parmigianino l'ha ripreso di fatto dal primitivo disegno macabro del fiorentino inciso da Agostino Veneziano (B. 424). Lo sviluppo del Rosso e del Parmigianino procede in parecchi riguardi parallelamente. In Roma dove entrambi si trattennero nello stesso anno, la cosa deve piuttosto intendersi come un vicendevole scambio. Il San Rocco, per esempio, si fonda alquanto sur un punto di stile del Rosso, mentre la Madonna della Rosa procede già oltre tutte le possibilità ritmico-ornamentali dell'artista fiorentino.

Ma il quadro del San Rocco è di grande interesse non soltanto per il lato formale, sì anche per il contenuto. Prima del Parmigianino nella pittura italiana non è per nulla frequente la rappresentazione di un santo isolato che esprima per via della sublimazione dello sguardo le proprie relazioni col celo. Soltanto il san Sebastiano che, trafitto dalle frecce, guarda in alto, dolorosamente, è un'apparizione comune nell'arte del '400. Il Perugino per primo rappresenta in maniera analoga anche alcuni pochi altri santi (per esempio il Sant'Antonio da Padova), dove questo tratto significante non è più un portato del dolore, ma può esser soltanto inteso in rapporto a moventi spirituali e religiosi. Sotto l'influsso del Perugino, il Francia, e proprio in Bologna, rappresenta in modo simile il san Rocco (e tuttavia con riferimento alla precisa apparizione d'una piccola figura di Padre Eterno). Il Parmigianino riprende questo più antico e sporadico modo di rappresentazione: ed è già determinante per tutta la spiritualità del manierismo questo interpretare figure solitarie di santi nella loro relazione immediata e subbiettiva con Dio. Noi sappiamo per giunta che proprio di questo quadro il Parmigianino fece repliche anche senza la figura del committente (2). Ed è di fatto assai significativa in questo San Rocco, e per tutto il manierismo caratteristica, la singolare maniera dello sguardo levato in alto. Questi occhi pieni di espressione, enormemente spalancati in modo del tutto astratto e inverosimile — in ischietto contrasto colla guardatura più naturalistica del Correggio, decisiva, essa, per la tendenza classico-barocca — risalgono verosimilmente ad influssi fiorentini e Pontormeschi.

Rappresenta così questo San Rocco, intrecciato com'è con i motivi della più alta pittura contemporanea dell'Italia centrale, un esempio capitalissimo per tutta la concezione religiosa del manierismo nella più solenne chiesa della papale Bologna. Che in una tale città un tal quadro dovesse avere grande esito è, di per sè, comprensibile. Il Bottari ci ha trasmesso l'interessante

(1) Questo disegno (penna e acquarellato di seppia, matita nera e rossa) manca nel catalogo dei disegni dato dalla Fröhlich-Bum, come anche gli altri disegni del Parmigianino nella stessa raccolta fatti conoscere dalla grande pubblicazione di Londra del 1905: per esempio l'unico disegno preparatorio, fino ad oggi noto, per gli affreschi di Fontanellato. Inoltre nel libro della Fröhlich-Bum non è mai citata la sopradescritta composizione dello Sposalizio, pure incisa dal Caraglio.

(2) È l'Affò, op. cit., p. 70, ad informarci di un tal quadro, e istente ai suoi tempi presso i fratelli Galli a Bologna. Un altro esemplare, anch'esso più piccolo e forse egualmente senza la figura del committente, aveva appartenuto, secondo lo stesso Affò, p. 93, al nobile parmigiaoo Angelo Garimberti.

Digitized by Google

notizia che ancora lo stesso Ludovico Carracci ebbe a copiare il quadro, e nelle stesse misure dell'originale (1). La predilezione nutrita da Ludovico per il Parmigianino è, del resto, ben nota; e sian false o vere le lettere pubblicate dal Malvasia e che Annibale avrebbe, da Parma, indirizzate a Ludovico, esse ci forniscono, in ogni caso, il senso esatto delle preferenze dei Carracci: di Annibale per il Correggio, di Ludovico per il Parmigianino. Com'era del resto da attendersi. L'arte di Annibale conduce al barocco, all'arte d'una Chiesa, dopo la controriforma, nuovamente vittoriosa e senza cure; conduce, in ultima analisi — nel corso dei secoli XVII e XVIII — ad una schematizzazione facile e generica del quadro di devozione Correggesco (2). Ma l'aspra e monumentale pittura di Ludovico, il fedele esecutore delle istruzioni del Cardinale Paleotti e delle disposizioni artistiche del Concilio di Trento, partecipa all'incontro, e fortemente, delle astratte e potenti figurazioni del manierismo e della severa gravezza della controriforma militante; alle cui incarnazioni figurative appartiene in primis, come s'e inteso di additare, il San Rocco del Parmigianino.

FRIEDRICH ANTAL

(1) Ai tempi dell'Affò questa copia si trovava in Casa Tanari a Bologna; op. cit., p. 71.

(2) Che manierismo e controriforma siano apparizioni parallele è stato già rettamente rilevato dal Pevsner: Gegenreformation und Manierismus, in: Repert. f. Kstwiss., 1925, p. 243. Ma nel corso del sec. XVI i due moti si dimostrano, nelle loro fasi diverse, apparizioni assai più complesse che il saggio del Pevsner non ci raffiguri.

NEI PROSSIMI NUMERI:

GEORG GRONAU: *Le opere tarde di Giovanni Bellini.*

WILHELM SUIDA: *Rivendicazioni a Tiziano.*

ALFREDO GARGIULO: *Intorno alle idee estetiche di Bernardo Berenson.*

ALBERTO FRANCINI: *Eugenio Gignous (1850-1906).*

MARIO SOLDATI: *Pannelli inediti di A. Fontanesi.*

Pubblicazioni e manoscritti relativi alla parte antica dovranno esseres pediti a: ***Roberto Longhi,*** *7, via Mogadiscio, Roma (37); quelli relativi alla parte moderna a:* ***Emilio Cecchi,*** *11, corso d'Italia, Roma (34).*

Tutta la corrispondenza relativa all'amministrazione, dovrà invece essere indirizzata a: ***PINACOTHECA,*** *via Antonio Bosio, 15, Roma (37).*

TULLO GRAMANTIERI, *direttore tecnico gerente responsabile* Tipografia Selecta, Via Cicerone, 56

Digitized by Google

SOCIETÀ CERAMICA RICHARD-GINORI

Capitale interamente versato L. 20.000.000

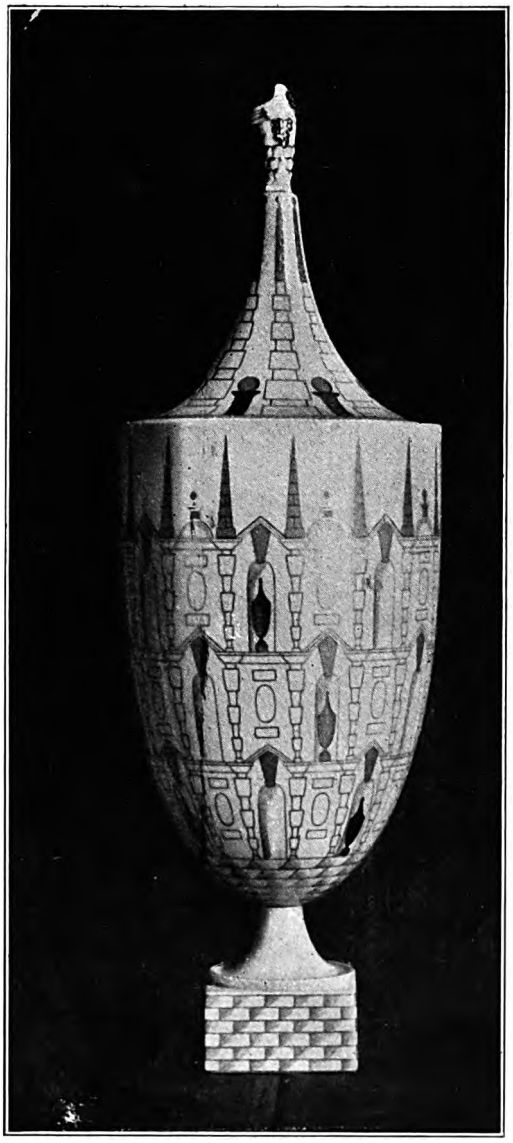
SEDE SOCIALE: MILANO, VIA BIGLI 21

PORCELLANE

MAIOLICHE

TERRAGLIE

COMUNI



PIASTRELLE PER

RIVESTIMENTI

DI PARETI

ARTICOLI IGIENICI

CERAMICHE

D'ARTE

CRISTALLERIE

ARGENTERIE

MILANO - Via Dante 5.
TORINO - Via XX Settembre 71.
GENOVA - Via XX Settembre 3 nero.
BOLOGNA - Via Rizzoli, 10.
LIVORNO - Via Vittorio Emanuele, 27.
PISA - Via Vittorio Emanuele 22.
FIRENZE - Via Rondinelli, 7.
ROMA - Via del Traforo 147-151.
NAPOLI - Via S. Brigida 30-33.
CAGLIARI - Via Campidano, 9.

BAGNI DI MONTECATINI

*

Digitized by Google

GALLERIA MICHELANGELO

ARTE ANTICA E MODERNA

Scuola Fiamminga XVII secolo

ROMA - VIA FRANCESCO CRISPI 115 - ROMA

GALLERIA SANGIORGI

PALAZZO BORGHESE

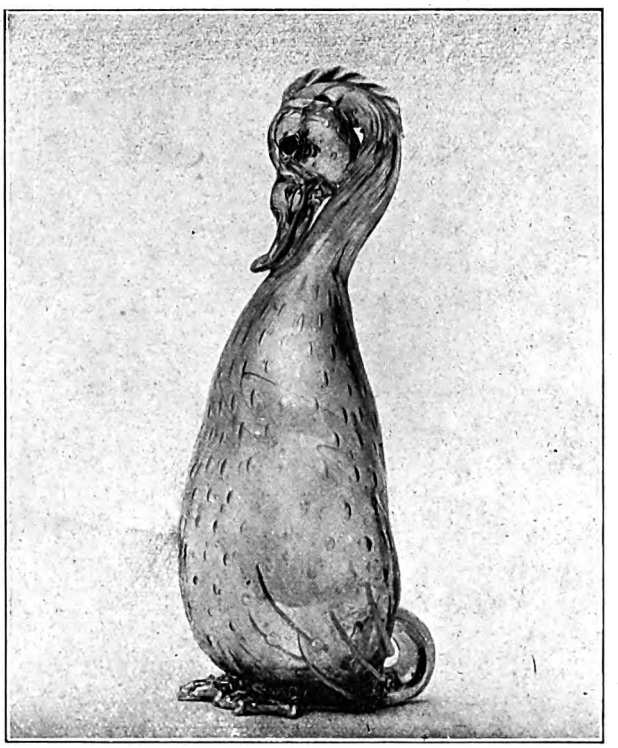
ROMA

VIA RIPETTA 117 - TELEFONO 60-861

Digitized by Google

VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.

MURANO - 47 FONDAMENTA VETRAI - TEL. 23-38



SEDI IN ITALIA:

FIRENZE (1)	- VIA TORNABUONI, 1	- TELEFONO	25-035
GENOVA	- VIA ROMA, 60-R	- »	51-706
MILANO (3)	- VIA MONTENAPOLEONE, 25 . . .	- »	70-539
ROMA (8)	- VIA CONDOTTI, 90	- »	63-992
TORINO	- VIA CAVOUR 9-bis	- »	51-593
VENEZIA (24)	- PIAZZETTA LEONCINI, 314	- »	20-45

SEDI ALL'ESTERO:

AMSTERDAM	- WETERINGSCHANS, 79	- TEL. 43-617
BERLINO W 15	- KURFÜRSTENDAMM, 44	- TEL. FERN BISM 66-30
BRUXELLES	- RUE D'AREMBERG 11-13	- TEL. 24-317
NEW YORK	- MADISON AVENUE 584	- PLAZA 01-88
PARIGI	- PLACE DE LA MADELEINE, 19 . . .	- GUT. 57-91

Digitized by Google

MARIO GALLI: RACCOLTA D'ARTE

OPERE DEI PRINCIPALI PITTORI TOSCANI DELL'800

GIOVANNI FATTORI: *I fidanzati (1864)*

FIRENZE - BORGO PINTI, 97 - FIRENZE

DOMUS

RIVISTA DI ARCHITETTURA E ARREDAMENTO DELL'ABITAZIONE MODERNA IN CITTÀ E IN CAMPAGNA

Diretta dall'arch. GIO PONTI

VIA S. BARNABA 28-B — **MILANO** — VIA S. BARNABA 28-B

Digitized by Google

S. A. NIPPO CINESE

BORDOLI E GIACOBINO

BOLOGNA
VIA PIAVE, N. 1

ANTICHITÀ
CINESI
PORCELLANE
BRONZI
AVORII
RICAMI
SCULTURE
IN LEGNO
E IN MARMO

MILANO
VIA SERBELLONI, 1

FIGURE
VASI ANIMALI
GIADA
CRISTALLO
DI ROCCA
LAPISLAZZULI
QUARZO VERDE
QUARZO ROSA
AMETISTA ECC.

SI GARANTISCE L'AUTENTICITÀ DEGLI OGGETTI ANTICHI

IL LABIRINTO

MOBILI E OGGETTI D'ARTE MODERNA ITALIANA

PRESSO V. S. M. VENINI E C.

25 MONTENAPOLEONE

MILANO

Digitized by Google

L'ITALIANO

EDITORE IN BOLOGNA

LA RUOTA DEL TEMPO

SCRITTI D'OCCASIONE

di RICCARDO BACCHELLI

con un disegno di Morandi - Vol. di pp. 150 su carta gialla, 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

DOMENICO GIORDANI

AVVENTURE CASALINGHE

di GIUSEPPE RAIMONDI

Vol. di pp. 150 su carta gialla 50 copie numerate L. 30 - 400 su carta bianca L. 12.

PANE BIGIO

SCRITTI POLITICI

di TELESIO INTERLANDI

con una prefazione di V. Cardarelli, e un disegno di Bartoli, L. 7.

IL PERDIGIORNO

PRECEDUTO DA UNA LETTERA AGLI AMICI DELLA RONDA

di LORENZO MONTANO

Vol. di pp. 150 con un disegno di Longanesi 500 copie numerate L. 10.

USCIRANNO IN OTTOBRE:

NERO E BIANCO di *E. Cecchi*
PASSO DI STRADA di *M. Maccari*
ELIXIR DI VITA di *C. Pavolini*
ASTRID E ALTRE COSE di *V. Cardarelli*
IL BUON NAVIGLIO di *G. B. Angioletti*

e una monografia su

GIORGIO MORANDI

con 30 riproduzioni

Digitized by Google

ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA

I capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *sono garantiti dal Tesoro dello Stato, oltrechè dalle riserve ordinarie e straordinarie dell'Ente.*

Le polizze, quindi, emesse dall'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI *hanno il carattere e le garanzie dei Titoli di Stato.*

Le tariffe dell'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI sono più convenienti di quelle delle imprese private e le condizioni di polizza sono tra le più liberali.

L'ISTITUTO ha adottato svariate forme assicurative adatte ad ogni condizione sociale.

Per le " assicurazioni popolari " non è richiesta la visita medica ed i prezzi sono pagabili in rate mensili.

Attualmente i capitali assicurati presso l'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI ammontano a circa OTTO MILIARDI e le riserve a circa UN MILIARDO E SETTECENTO MILIONI.

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI che è il regolatore del mercato assicurativo in Italia, ha Agenti generali in tutte le città del Regno, nelle Colonie e all'Estero.

Digitized by Google

CASA EDITRICE D'ARTE

BESTETTI E TUMMINELLI

VENEZIA. FIRENZE. MILANO. ROMA

Ambasciate e Ambasciatori. — Scritti di R. Paribeni. — P. Fedele. — P. Paschini. — A. Muñoz. — G. Ceccarelli. — L. Huetter. — R. Papini. — Prefazione di Ugo Ojetti. — Un volume di 180 pagine, con 77 illustrazioni in rame e 2 tricomie. Edizione numerata .. .. Lire 175 —

A. LANCELLOTTI — **Mauzan.** — Cartelloni, Opere varie. 128 pagine con numerose illustrazioni e 130 tavole fuori testo, gran parte delle quali a colori. Edizione numerata, limitata a 1200 copie .. .. Lire 125 —

G. MORAZZONI — **Mobili Veneziani del '700.** — Ricchissimo volume di oltre 300 tavole, riproducenti circa 450 mobili. Rilegatura in tela e oro .. .. Lire 300 —

MARIO SALMI — **L'Architettura Romanica in Toscana.** — 320 tavole precedute da testo, illustrato da oltre 110 riproduzioni; notizie storiche, indici .. .. Lire 300 —

Il ferro battuto. — 320 tavole, riproducenti circa 600 motivi di ferro battuto, scelti fra le migliori opere prodotte in Europa dal Medioevo alla fine del XVIII secolo .. .. L. 225 —

Digitized by Google

SOC. AN. EDITRICE "LA VOCE,,

55 Via Sistina ROMA Telefono 64-028

PRESIDENTE DEL CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE
S. E. GIUSEPPE BOTTAI

CONSIGLIERE DELEGATO E DIRETTORE
CURZIO MALAPARTE

Paul Claudel
ARTE POETICA
Lire 9

Guido Biagi
GLI ULTIMI GIORNI
DI P. B. SHELLEY
Lire 10

Mario Praz
SEICENTISMO E MARINISMO
IN INGHILTERRA
Lire 30

Paolo d'Ancona
L'UOMO E LE SUE OPERE
NELLE FIGURAZIONI ITALIANE
DEL MEDIOEVO
Lire 150

Guido Biagi
PASSATISTI
Lire 10

CÉZANNE: 16 OPERE
Lire 5

SPADINI: 16 OPERE
(prefazione di U. Ojetti)
Lire 10

Fernando Liuzzi
ESTETICA DELLA MUSICA
Lire 12,50

Mario Praz
LA FORTUNA DI BYRON
IN INGHILTERRA
Lire 10

C. A. Zanco
CECOF DAL SUO EPISTOLARIO
Lire 10

E. Polidori Calamandrei
LE VESTI DELLE DONNE
FIORENTINE NEL 400
Lire 150

E. Solmi
SCRITTI VINCIANI
Lire 45

DEGAS: 16 OPERE
Lire 5

PICASSO: 12 OPERE
Lire 5

Digitized by Google

SOC. AN. EDITRICE "LA VOCE,,

55 VIA SISTINA ROMA TELEFONO 64-028

PRESIDENTE DEL CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE
S. E. GIUSEPPE BOTTAI

CONSIGLIERE DELEGATO E DIRETTORE
CURZIO MALAPARTE

CURZIO MALAPARTE:

L'ARCITALIANO (CANTATE) Lire 15.

AVVENTURE DI UN CAPITANO DI SVENTURA
II EDIZIONE Lire 10.

ITALIA BARBARA
II EDIZIONE Lire 10.

IMMINENTE:

DON CAMALÈO (STORIA DI UN CAMALEONTE)

A CURA ED ILLUSTRATI DA LEO LONGANESI

MARIO MISSIROLI: AMORE E FAME
(LA POLITICA DEMOGRAFICA DEL FASCISMO) Lire 5.

LUCIO D'AQUARA: L'ISOLA ROSSA
(VIAGGIO DI UN FASCISTA NELLA RUSSIA DEI SOVIETY) Lire 12.

ROBERTO CANTALUPO: ITALIA MUSULMANA Lire 30.

S. A. LUCIANI: L'ANTITEATRO
(OVVERO IL CINEMATOGRAFO COME ARTE) Lire 10.

BORIS JAKOVENKO: FILOSOFI RUSSI Lire 12.

PIETRO SOLARI: LA CODA DEL DIAVOLO
(RACCONTO ALL'ANTICA) Lire 12.

PREZZO DEL PRESENTE FASCICOLO: Italia e Colonie: L. 12 - Estero L. 20

Digitized by Google